



DEL HÉROE EN LA LITERATURA GAUCHESCA: FACUNDO, MARTÍN FIERRO Y JUAN MOREIRA

T E S I S

**PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA HISPÁNICA EN EL CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y
LITERARIOS DE EL COLEGIO DE MÉXICO**

AUTOR: MAESTRO JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS FERNÁNDEZ

ASESOR: DOCTOR RAFAEL OLEA FRANCO

**MÉXICO, D.F.
EL COLEGIO DE MÉXICO
2002**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. APROXIMACIONES AL HÉROE	13
Las acciones: el paradigma biográfico	16
Las virtudes elevadas: el héroe histórico, el héroe épico	25
El héroe histórico	26
El héroe épico	37
Las virtudes relativas: el héroe <i>polytropos</i>	42
CAPÍTULO II. FORMACIÓN DEL HEROE GAUCHESCO: FACUNDO QUIROGA ...	47
La presentación de Facundo	52
El patrón biográfico heroico	56
El héroe histórico romántico	60
El héroe gauchesco	71
CAPÍTULO III. UNA CONSAGRACIÓN PROBLEMÁTICA: <i>MARTÍN FIERRO</i> , POEMA ÉPICO	81
La visión épica de Lugones	84
La visión épica de Rojas	107

CAPÍTULO IV. MARTÍN FIERRO: LA PLENITUD VACILANTE DEL HÉROE ... 115

<i>El gaucho Martín Fierro</i>	115
El patrón biográfico del héroe	118
El héroe histórico romántico	133
El héroe épico	138
El héroe gauchesco	142
<i>La vuelta de Martín Fierro. La consumación del periplo mítico</i>	158
El heroísmo elevado	166
El heroísmo gauchesco	169

CAPÍTULO V. LA CONSUMACIÓN DEL HÉROE: JUAN MOREIRA 177

La obra, las partes	180
Los arquetipos míticos	183
El heroísmo elevado: histórico y épico	189
El heroísmo gauchesco	198

CONCLUSIONES 217

BIBLIOGRAFÍA 225

INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, mientras preparaba un estudio sobre Adolfo Bioy Casares, notaba cómo una de sus más conocidas novelas, *El sueño de los héroes* [1954], rompía la continuidad con el conjunto de su obra, por lo menos en lo concerniente al tema. La mayoría de sus novelas y cuentos desarrollan conflictos amorosos o fantásticos (en el sentido más amplio de este último término). *El sueño de los héroes*, desde el título, anuncia una novedad. Más aun, en sus páginas, la trama amorosa pasa a segundo plano. El protagonista, Emilio Gauna, busca probar, y probarse, que no es cobarde; tiene un sueño en el que aparecen héroes antiguos; frecuenta una cafetería cuyo nombre, Los Argonautas, deviene motivo recurrente. El heroísmo es el componente “anómalo” de la novela.

El heroísmo, la necesidad de demostrar coraje, en una obra argentina, incluso de mediados del siglo XX, remite con naturalidad a la figura del gaucho; sobre todo si a esa búsqueda se añaden otras características presentes ahí, como la condición de compadritos o aspirantes a tales de varios personajes y la mención del bosque o los lagos de Palermo (barrio, casi mito, consagrado por Borges en *Evaristo Carriego*). El paso lógico, entonces, fue indagar en la gauchesca. Los estudios de esa modalidad o género debían aportar elementos para entender el anhelo de Emilio Gauna y para situarlo históricamente: ¿qué valores exactamente quería encarnar?, ¿qué modelo exactamente admiraba y seguía, toda vez que el personaje que cumplía esa función, Sebastián Valerga, resultó un erróneo ídolo de barro?, ¿qué relación existía entre ese modelo imaginado y los personajes más notables de la gauchesca?, ¿en qué medida la gauchesca podía ofrecer un repertorio de tipos entre los cuales pudiera hallarse el modelo de Gauna?

Sin embargo, la indagación no fue del todo fructífera. En la bibliografía crítica sobre las principales obras, por lo menos en la que, en una primera revisión, pude abarcar, no

había mucho que permitiera responder a esas preguntas. Más que decepcionante, la constatación fue sorprendente. Siendo el gaucho “guapo” o valiente un personaje tan significativo en la literatura y en la cultura argentina en general, sorprendía que no se hubiese intentado dar una definición de él o hacer una comparación académica con la figura con quien más afinidades parece tener: el héroe. Ante tal carencia, surgió la idea de emprender esta investigación.

Así, pues, aunque el estudio de la novela de Bioy Casares no es el propósito de este trabajo, fue su motivación inicial. Y debo advertir que aquélla, lo mismo que otros textos literarios cultos de temática gauchesca del siglo XX, son un punto de vista inevitable desde el que he indagado y leído la gauchesca del XIX. Entre esos textos se encuentran relatos de Borges (“Hombre de la esquina rosada”, “El fin”, “El Sur”, “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “La intrusa”, etc.), y un guión cinematográfico que Borges y Bioy escribieron a cuatro manos: *Los orilleros*. Esto no significa que en las páginas siguientes vayan a encontrarse análisis de esas obras, ni siquiera referencias o paralelos frecuentes; quiere decir que ellos, en conjunto, forman un futuro de la gauchesca “clásica” desde el que he enfocado el tema. Puede haber otros futuros (por ejemplo, paródicos: *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal), otras formas de dar continuidad al género en el siglo XX. Pero el que me ha interesado, por razones además puramente literarias y no por afinidades ni simpatías con ningún referente histórico —por ejemplo, el gaucho—, es éste.

De ahí el *corpus* seleccionado: *Facundo*, de D.F. Sarmiento; *Martín Fierro*, de J. Hernández; y *Juan Moreira*, de E. Gutiérrez. A algunos especialistas en literatura gauchesca quizá les extrañará encontrar, en un trabajo con el título de éste, análisis de *Facundo* y de *Juan Moreira*, y no de obras más representativas (las de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, por ejemplo). Sin embargo, la selección no se ha hecho al azar ni con un criterio de representatividad fríamente objetivo. De las obras inicialmente consideradas, quedan aquí los análisis de las que al final se mostraron más pertinentes: aquéllas en las que un gaucho “guapo” actúa, interactúa, ejecuta acciones y asume comportamientos en los cuales pueden identificarse rasgos de su descendiente en la literatura del siglo XX, es decir, del compadrito, del orillero, del sostenedor y defensor del mito del coraje.

No obstante, entre la pertinencia, necesaria para hacer prevalecer el sentido común en el curso de los análisis, y la objetividad, imprescindible para validar, aunque sea mínimamente, los resultados de una investigación, he intentado encontrar un punto de equilibrio. Y éste lo ofrece el capítulo I de este trabajo. También, pues, entre las obras inicialmente consideradas, permanecen aquí los análisis de aquéllas en las que actúa de manera relevante algún personaje que pueda estudiarse fructíferamente de acuerdo con los conceptos de héroe expuestos en ese capítulo. Una combinación de objetividad y de pertinencia es lo que he intentado en la determinación del *corpus*.

Por lo demás, supongo que el haber seleccionado obras como *Facundo* y *Martín Fierro*, que –de acuerdo con un criterio tan extendido que creo innecesario documentar– son hitos en la literatura argentina culta, y como *Juan Moreira*, que –de acuerdo con obras fundamentales como las de Adolfo Prieto y Josefina Ludmer, utilizadas e incluidas en la bibliografía del capítulo V– es un importante punto de partida de la literatura argentina popular, contribuya a reducir el margen de subjetividad que siempre puede existir en cualquier investigación del dominio de las humanidades.

Para completar el panorama, dedico un breve análisis al *Santos Vega* de Ascasubi en el capítulo II, en el lugar donde, por primera vez, toco la cuestión de la caracterización de un posible héroe gauchesco. A otras obras no dedico ni siquiera un análisis de paso porque, desde el punto de vista que aquí interesa –y quisiera enfatizar que sólo desde ese punto de vista–, no resultan pertinentes.

Este trabajo espera comprobar la observación hipotética según la cual en la literatura gauchesca argentina probablemente exista un tipo de personaje en el que se identifiquen rasgos heroicos y espera asimismo que ese tipo de personaje reúna características suficientes para poder denominarse héroe gauchesco. Respecto de esta denominación, quisiera aclarar que es la que prefiero, frente a la de “héroe gaucho”, propuesta en fecha reciente,¹ porque me parece más específica para designar a un personaje, es decir, a un ente

¹Ángel Núñez, “La heroicidad de Martín Fierro y del pueblo gaucho”, en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica, Élica Lois y A. Núñez (coords.), ALLCA XX, Madrid, 2001, p. 803.

literario, aun cuando tanto la norma como el uso culto actual de la lengua desde luego permitirían optar por aquella forma.²

Como con frecuencia para denominar a la gauchesca se usan indistintamente las expresiones 'literatura' y 'poesía', dándose por supuesto que las obras están escritas en verso,³ conviene aclarar que, cuando me refiero a esta modalidad como una 'literatura', lo hago para no limitarme a los poemas. De acuerdo con un criterio amplio, esta modalidad o género no sólo incluye obras escritas en verso, sino también las concebidas en prosa, narrativa o no, de ficción o no. El criterio para esta distinción es principalmente temático y, aunque difiere del estilístico o dialectal generalmente adoptado por los estudiosos,⁴ no entra en contradicción con él. Aun cuando el escritor no se sitúe en el dialecto literario gauchesco o no simule apropiarse de él, al tratar el tema es inevitable que dé entrada a numerosos términos propios de ese mundo. No obstante esta advertencia general, en el capítulo correspondiente me ocupo de la inserción de *Facundo* dentro de la gauchesca, según opiniones de Sarmiento y también de la crítica.

Me limito a la literatura argentina, y no trato en general de la del Río de la Plata, como también podría hacerse, porque, de acuerdo con los criterios de determinación del *corpus*, no resultó necesaria la inclusión de ninguna obra, por ejemplo, uruguaya. Por otra parte, tampoco me interesaba la prolongación rioplatense del hipotético héroe gauchesco, sino sólo, como ya he explicado, la del probable héroe argentino.

En cuanto a la demarcación temporal, me circunscribo al siglo XIX por dos razones. Primero, porque, como ya he dicho, fue en la bibliografía correspondiente a la literatura de ese siglo donde detecté la falta de estudios sistemáticos sobre el héroe. Segundo, porque en el período comprendido entre los años de publicación de *Facundo* [1845] y de *Juan Moreira* [1879] la figura del hipotético héroe gauchesco describe una trayectoria lo

²Cf. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1992, t. 1, s.v. 'gauchesco', 'gaucho'; María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1999, t. 1, s.v. 'gauchesco', 'gaucho'.

³Véase, por ejemplo, Guillermo Ara, quien, aunque admite unos pocos textos en prosa, da esta definición: "la literatura gauchesca, estrictamente hablando, cumple su evolución dentro del verso"; *La poesía gauchesca*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, pp. 12-13.

⁴Cf., por ejemplo, esta definición representativa: "Se denomina literatura «gauchesca» a la producida utilizando el dialecto de los campesinos de las pampas argentinas, uruguayas y brasileñas y de la mesopotamia argentina (...)"; Ángel Núñez, "Gauchesca, Literatura", en José Ramón Medina (dir. general), *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1995, t. 2, p. 1932.

suficientemente extensa como para considerar, incluso desde un nivel de conocimiento general del tema, que puede manifestar muchas de sus potencialidades. No obstante, de la fijación de estos límites temporales no ha de deducirse idea alguna de evolución en el tipo de personaje ni de simple continuidad entre el posible héroe de una obra y el de otra u otras. En todos los casos se trata de ejemplos de cómo puede estructurarse, en la literatura argentina del siglo XIX, una imagen de figura con rasgos heroicos.

El objetivo más general de este trabajo es comprobar si existe un tipo de héroe que pueda considerarse gauchesco, y hacerlo fundamentadamente. Por esto último entiendo el proceder de acuerdo con un marco teórico o, por lo menos, conceptual previamente definido, y en diálogo con la bibliografía crítica de cada una de las obras estudiadas, en la medida en que la afinidad con el tema lo permita. Propósitos más específicos son: observar lo que parece ser la formación de esa entidad literaria, en *Facundo*; notar sus posibles cambios en *Martín Fierro* y en *Juan Moreira*; y deducir sus rasgos, tanto los más estables como los propios de cada uno de los personajes analizados.

Todos estos objetivos hacen que este trabajo otorgue un peso considerable al lado descriptivo de la cuestión. Definir un tipo de héroe, como aquí se intenta, es en buena medida explicar cómo es, cuáles son los componentes que lo identifican; y explicar por qué tal o cual personaje se ajusta, y cómo, a un concepto determinado de heroísmo es también caracterizarlo desde ese punto de vista.

No obstante, por una parte describir es necesario, porque lo que me propongo tiene escasos antecedentes, y, por la otra, tampoco este estudio se agota —espero— en la descripción. Llegar a un concepto de héroe gauchesco puede verse como el paso inicial de una investigación más extensa cuyos resultados más lógicos, y sobre todo más productivos, se obtendrían en la indagación de los usos de ese concepto en autores del siglo XX, empezando por Güiraldes. Pero lidiar con obras con el grado de complejidad de *Facundo* y de *Martín Fierro* y con la ingente bibliografía acumulada sobre ellas, para no hablar de la desconcertante indefinición de temas como el heroísmo, que exigen desplazarse por dominios del conocimiento muy diferentes, es una labor que, si se emprende con honestidad, no se puede concebir como una introducción a un tema. Es un objetivo en sí mismo, que obliga a revisar y a desmontar teorías, a polemizar con puntos de vista a veces repetidos por costumbre y no adecuadamente impugnados, a argumentar las ideas propias.

Espero que en las páginas siguientes haya suficientes temas de polémica como para no considerar que todo se reduce a la búsqueda de una descripción.

Quisiera también aclarar que éste no es un estudio histórico ni histórico-literario. No me interesa el gaucho como ente histórico y social, ni siquiera las relaciones que pueda haber entre la literatura que ve en él un asunto y su perfil real. Por esa razón no han de encontrarse aquí referencias, por ejemplo, a su génesis histórica o a sus posibles manifestaciones artísticas de carácter oral y verbal (la llamada literatura o poesía gaucha) o a la etimología de la palabra que lo designa. Tampoco es un estudio de las relaciones entre las obras que toma por objeto y las circunstancias políticas de sus respectivas épocas, ni entre las obras y las posturas políticas de sus autores. Es un intento de estudiar al gaucho “guapo” como una convención retórica o un tipo de personaje que se supone tenga una serie de características y que recorra, dinámicamente, un trayecto determinado de una literatura.⁵ Ese lado dinámico no es precisamente el menos interesante del recorrido; todo lo contrario.

Y no delimito el objeto respecto de la historia y de la política con tanto afán por consideraciones ahistoricistas o formalistas que sería extemporáneo tratar de sostener, sino con el propósito de concentrarme lo más posible en el tema de mi interés. Desde luego, se pueden aducir razones de diversa índole para argumentar por qué Sarmiento tipificó a Facundo como un gaucho malo y bárbaro, por qué Hernández decidió escoger como protagonista a un gaucho oprimido, etc. Pero no sólo hay abundante y, en muchos casos, estimable bibliografía sobre esos y otros temas similares, sino que lo que me interesa es ver el asunto desde otra perspectiva, estudiarlo con otros argumentos. A pesar de lo anterior, he tratado de evitar las asociaciones meramente formales, más allá de los pasajes donde establezco comparaciones de los personajes gauchescos con los patrones míticos; asimismo he intentado tener en cuenta las posibilidades históricas dondequiera que he sugerido o afirmado la influencia de una idea en la configuración de un personaje por parte de un autor.

Por razones muy similares –y que no debería ser necesario aclarar, pero que al cabo y paradójicamente casi siempre lo es–, vale decir, por el imperativo de centrarme en un

⁵Me apoyo en el concepto de convención como lo estudia Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1978, pp. 163-187.

conjunto específico de problemas y por no albergar pretensiones de agotar todas las aristas del asunto de que me ocupo, estoy consciente de que los puntos de vista o los conceptos que escojo para estudiar el heroísmo son sólo una parte de las posibilidades conceptuales a que cualquiera podría recurrir (se podrían analizar detalladamente y no de pasada, por ejemplo, las relaciones de los probables héroes gauchescos con los de la literatura popular oral o con el bandido generoso del romanticismo). Pero ellos son la parte que he seccionado en función de mis intereses intelectuales.

El procedimiento analítico que pongo en práctica consta de dos pasos. Primeramente deduzco, de una serie de estudios sobre el héroe, los cuatro principales ámbitos y, en consecuencia, los cuatro principales conceptos, que sobre esa entidad parecen existir y que, hasta ahora y hasta donde conozco, no se habían sistematizado en conjunto de esta forma. Ellos son: el héroe mítico, el épico, el histórico y el representante de grupos sociales marginados. Desde luego, entre esos conceptos existen combinaciones e influjos, y no es raro que un héroe mítico participe en una epopeya –más bien es lo normal– o que un héroe histórico acabe por adquirir caracteres míticos. Pero en cierto nivel de abstracción se pueden distinguir como entidades autónomas. Por otra parte –repito–, me parecía necesario establecer esta tipología, aunque sea elemental, por la falta de instrumentos conceptuales de esa naturaleza.

En segundo lugar, busco, en los personajes que estudio, la mayor cantidad posible de rasgos procedentes de los conceptos previamente determinados y, en el caso del heroísmo gauchesco, deduzco sus componentes de *Facundo*, como en su lugar explico.

Por lo demás, no me adhiero a una tendencia teórica o crítica de los estudios literarios en particular. Utilizo con frecuencia conceptos o procedimientos del formalismo ruso, del estructuralismo y de la teoría de la recepción (también de la comparatística y de la filología clásica), es decir, de una perspectiva que en general podría considerarse formalista en sentido amplio. Pero eso no implica adhesión metodológica a una tendencia determinada; entre otras razones porque muy pocas han llegado a desarrollar algo que, en rigor, pueda considerarse un método de análisis. Por otra parte, mal podría ceñirse a una metodología analítica específica (estructuralista, por ejemplo) el concepto ideológico y no funcional de héroe que tomo como base para el estudio de las obras.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a las personas e instituciones que han facilitado la conclusión de este trabajo. Agradezco a Rafael Olea Franco la amabilidad de aceptar la asesoría, las valiosas sugerencias y recomendaciones que me hizo y la prontitud con que localizó y me envió a La Habana libros e impresos para mejorar la versión final; a Martha Elena Venier, la generosidad con que leyó mi tesis; a Rose Corral y Liliana Weinberg de Magis, las observaciones que tuvieron la gentileza de hacerme llegar; a Rafael Olea Franco, Martha Elena Venier y Luis Fernando Lara, el apoyo para obtener las becas de El Colegio de México con las cuales, entre octubre y noviembre de 1999 y junio y noviembre de 2000, preparé y redacté las versiones iniciales de los capítulos II, III y IV; a El Colegio de México, el haberme otorgado esas becas; a la Lic. Emma Eugenia Ramírez Gastelum, la eficiencia y gentileza con que efectuó los trámites migratorios que me permitieron disfrutarlas, y a Griselda, la diligencia con que agilizó todo asunto relacionado con la Coordinación Académica del C.E.L.L. y el haberlo hecho siempre con una sonrisa.

Asimismo expreso mi agradecimiento a la Casa de las Américas, en particular a Marcia Leiseca y Jorge Fornet, por haberme permitido disponer del tiempo necesario para elaborar las primeras versiones de los capítulos I y V, el resto de las partes de esta tesis y la presente versión de todo su texto, y por el apoyo para trámites migratorios por la parte cubana; a Luisa Campuzano y Modesto Milanés, por la utilísima bibliografía que en diferentes momentos me sugirieron y pusieron a mi disposición; a Rinaldo Acosta, por haberme facilitado las pruebas del diccionario *Árbol del mundo* cuando aún estaba en prensa; y a Gonzalo Domínguez por su valiosa ayuda en los trámites migratorios. Agradezco también a la Casa de las Américas el apoyo para presentarme al examen doctoral.

De manera especial agradezco a Ana María Morales sugerencias bibliográficas, libros, fotocopias, discusiones, lo mucho que sabe sobre héroes y épica, su apoyo en fin múltiple, pero sobre todo el estímulo; a Pina y Gabriel Morales y a Gabriela, entre otras muchas cosas, la hospitalidad y amabilidad con que en distintos períodos de la elaboración de este trabajo me acogieron en su casa; a mis padres, a mis hermanos, a Pucha, Adrián, Dayana y varios buenos amigos que no se enojarán por no verse expresamente mencionados aquí, el haberme soportado como apéndice de un trabajo prolongado y, a pesar de eso, haberme dado afecto y comprensión.

CAPÍTULO I

APROXIMACIONES AL HÉROE

Como puede constatarse con relativa facilidad, el heroísmo es una manifestación cultural antigua, presente en mitos, epopeyas y otros relatos que diversos pueblos sitúan en sus orígenes. No obstante, la reflexión sistemática en torno a él y a la figura que le da sentido, el héroe, es relativamente reciente. En efecto, las obras que se ocupan de él desde una perspectiva que no sea la mera descripción de un modelo no parecen remontarse más allá del siglo XIX, en Europa.¹ La cultura griega, en cuya mitología, al decir de Meletinski,² el héroe encuentra una de sus distinciones más precisas, no parece haber dejado demasiadas precisiones ni nada parecido a un tratado sistemático, como sí ocurrió con otras materias. Encontramos, ciertamente, y aunque Meletinski no haya reparado en ellas (acaso porque no formaban parte de la mitología), una breve referencia en Platón, que Aristóteles básicamente reproduce, según la cual los héroes son semidioses, pues, en boca de Sócrates: “todos, sin duda, han nacido del amor de un dios por una

¹Pienso, por ejemplo, en *El héroe* [1637], de Gracián, que enumera virtudes, a veces con carácter normativo (“no debe un varón máximo limitarse a una ni a otra perfección, sino con ambiciones de infinidad aspirar a una universalidad plausible”; Baltasar Gracián, *El héroe. El discreto*, 5ª ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 22).

²“Los H[éroes] como categoría universal de personajes que se manifiesta en toda mitología, raras veces pueden ser distinguidos terminológicamente con tanta precisión como en la mitología griega”; Eleazar M. Meletinski, “Héroes”, en Vladimir N. Toporov, Viacheslav V. Ivanov y Eleazar M. Meletinski, *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, selec., trad., prefacio, glosario y notas R. Acosta, Fondo Editorial Casa de las Américas / Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 2002, p. 206. Llama la atención, sin embargo, que, a pesar de lo dicho, tampoco Meletinski dé una definición del héroe en este artículo.

mortal o de un mortal por una diosa”.³ Por otra parte, en general, las obras donde se estudia al héroe no muestran mucho interés por las definiciones, al menos no el que uno esperaría dada la amplitud y a veces vaguedad del tema; en todo caso, se interesan por las caracterizaciones.

Un primer grado de distinción, que puede servir como punto de partida, lo ofrece, contra toda previsión, no un estudioso de la épica ni un antropólogo, sino un crítico literario (y poeta): Pedro Salinas. En un ensayo en que sostiene que fue en la literatura española antes que en cualquier otra, concretamente en la novela picaresca, donde ocurrió el gran cambio que puede observarse en la trayectoria histórica del héroe literario, Salinas precisa, como paso previo a esa afirmación –de cuya exactitud o certeza no me es posible tratar aquí–, que el término ‘héroe’ tiene dos valores. Uno se refiere al héroe, sin calificativos, tipo de personaje que debe cumplir con exigencias físicas y éticas, protagonista de lo que Northrop Frye, haciéndose eco de una vieja tradición retórica, llamó modo mimético elevado (épica y tragedia);⁴ el otro, al héroe literario, categoría en la que “toda idea de valoración acorde con el repertorio de valores tradicionalmente admitidos ha desaparecido”, pues “designa, pura y simplemente, una situación dentro del orbe particular que toda obra literaria construye: [...] el individuo que ocupa la posición central de la obra, y nada más.”⁵

Ahora bien, aun cuando esa separación es suficiente para lo que el crítico se propone, pues en su caso de lo que se trata es de notar cuándo un hombre socialmente degradado pasa a ocupar el lugar tradicionalmente reservado en una obra narrativa a figuras nobles o valerosas, es posible ir más lejos. Es lo que hacen Noé Jitrik y Renato Prada Oropeza.

Jitrik distingue al personaje como función (según Tomachevski) del héroe, “que es el «protagonista» como paradigma, el personaje en todo su esplendor, no sólo «función» en el mundo narrativo para ordenarlo y hacerlo comprensible sino referencia y relación con el mundo exterior.”⁶ Y

³Platón, *Crátilo*, trad. J.L. Calvo, en Platón, *Diálogos*, Gredos, Madrid, 2000, t. 2, p. 385, 398 c; para Aristóteles, los dioses y los héroes figuran por un lado y los hombres por otro; cf. *Política*, trad. y notas M. García Valdés, Gredos, Madrid, 2002, p. 395, VII, 14, 1332 b 2.

⁴Northrop Frye, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, trad. E. Simons, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 54 [1a. ed. inglesa, 1957].

⁵Pedro Salinas, “El «héroe» literario y la novela picaresca española. Semántica e historia literaria”, en su libro *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1958, p. 59.

⁶Noé Jitrik, *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa*

más adelante, precisa mejor esta diferencia cuando resume: “pensamos que el «héroe» es una estructura formal que se nutre de contenidos provistos por una sociedad.”⁷ Ya que esos contenidos varían según las épocas, Jitrik admite un cambio en la entidad heroica a partir del romanticismo (surge un héroe plebeyo) e incluso una inversión en los valores que se le adjudican: “en el período naturalista, puede llegar a ser desde el punto de vista de los valores todo lo contrario, una figura agente de una acción que se construye a partir de las aberraciones y monstruosidades depositadas en el modelo.”⁸

No obstante, a pesar de haber restringido el campo de la definición, Jitrik peca todavía de exceso de amplitud, pues no especifica, dentro del concepto de sociedad o de lo social, quién “provee” los contenidos o valores de que se nutre el héroe: “la sociedad –dice– configura los sistemas de modelos, es ella quien ordena y organiza, de acuerdo con su capacidad más amplia de determinar a sus integrantes, lo que más necesita [...].”⁹ Una sociedad es un conglomerado demasiado amplio; por lo que se necesitaría una indicación más precisa.

Prada Oropeza, por su parte, se remite explícitamente al concepto anterior de Jitrik (si bien no consigna de qué sección de la obra citada del crítico argentino lo toma). No obstante, su distinción es más sutil que la de su predecesor en la medida en que sí aclara la fuente de los valores heroicos: “la categoría de héroe corresponde al protagonista elevado por la ideología a la calidad de prototipo; por lo tanto, el héroe sólo se constituye en una relación extratextual y en referencia a la ideología de la sociedad; es decir, de la clase dominante.”¹⁰

Tomando entonces como base esta última distinción, es posible centrarse en la figura del héroe en su acepción ideológica para profundizar en sus rasgos. No obstante, aun reducido así, el concepto de héroe sigue resultando laxo. Muchas obras, de carácter heterogéneo (crítica literaria, antropología, ensayo o tratado filosófico, etc.), tratan sobre el héroe. Pero, al hacerlo, ya presuponen un concepto, aunque muy general, diferente de otros; ya presuponen una modalidad de enfoque de su objeto. Ante tal diversidad, se impone como necesaria alguna agrupación. La que a continuación propongo intenta

latinoamericana, Ediciones Megalópolis, Buenos Aires, 1975, p. 32.

⁷*Ibidem*, p. 37.

⁸*Ibid.*, p. 35.

⁹*Ibid.*, p. 38.

¹⁰Renato Prada Oropeza, “El estatuto del personaje”, en Renato Prada Oropeza (ed.), *La narratología hoy*, Arte y Literatura, La Habana, 1989, p. 206.

basarse en un principio de partición tan esencial –tanto para una definición cualquiera como para los propósitos de los análisis ulteriores– como la respuesta que puede deducirse que cada autor da a la pregunta sobre la naturaleza del héroe:

I. Lo definen tácitamente como un conjunto de acciones Johann Georg von Hahn, Otto Rank, Lord Raglan, Joseph Campbell y, parcialmente, Jan de Vries.¹¹

II. Lo definen como una entidad ética absoluta, con virtudes elevadas, G.W.F. Hegel, Ralph W. Emerson, Thomas Carlyle, Max Scheler, Werner Jaeger, Ernst R. Curtius y Moses I. Finley.

III. Lo define como entidad ética relativa, con virtudes variables, Stefan Czarnowski.

Las acciones: el paradigma biográfico

Los primeros de esos autores se proponen como objetivo la dilucidación de un problema concreto, de carácter, más que literario, antropológico: averiguar la razón por la cual en la vida de una cantidad notable de héroes abunda, o por lo menos se repite con cierta regularidad, una serie de episodios, independientemente de la procedencia cultural de las figuras que se examinen. Eso explica los métodos que utilizan, los resultados que ofrecen y otras características.

A diferencia de lo que podría esperarse de un estudio literario o histórico, éstos no reparan mucho en la naturaleza de sus fuentes. Usan indistintamente una u otra versión de un relato, sin distinguir si es un mito o una leyenda, una narración religiosa, historiográfica o sometida a las convenciones de un género literario; lo importante es una muestra de figuras.

Por otra parte, el resultado es, en lo esencial, un paradigma biográfico y una interpretación de las causas que pueden haberlo determinado. En estos estudios, no es importante saber quién ni cómo es un héroe, sino, dada una muestra de ellos, averiguar qué hacen y encontrar un porqué.

Una figura, pues, será un héroe en la medida que se ajuste a un modelo de hechos y acciones que ella misma protagonice, o que se desarrollen en torno a su persona. Los conceptos, más allá de

¹¹Véase una lista más completa (que, sin embargo, no incluye al último autor), con breves comentarios, en Alan Dundes, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", en Robert A. Segal (ed.), *In Quest of the Hero*, Princeton University Press, Princeton, 1991, pp. 185-188.

esto, no se hallan en el centro de las preocupaciones; antes, bien, se dan por supuestos en términos generales y pueden ser tan amplios como para dar cabida a individuos que, de acuerdo con otras terminologías, no siempre serían considerados tales, como los dioses. No obstante, un examen de estos textos puede ser provechoso para el estudio del héroe en la literatura, toda vez que también éste puede potencialmente participar de los patrones que los antropólogos y folcloristas observan.

J.G. von Hahn parece haber sido el primero, si no en proponer un modelo biográfico,¹² si en dejar uno lo suficientemente elaborado como para servir de punto de partida a ese tipo de enfoque. Su modelo data de 1876, se apoya en héroes de diferentes culturas indoeuropeas (Perseo, Hércules, Edipo, Rómulo y Remo, Sigfrido, Ciro, Karna y Krishna) y consta de dieciséis componentes que pueden agruparse en tres etapas: una anterior al nacimiento; otra que se refiere al nacimiento, la infancia y el alejamiento; y la tercera, que muestra los hechos que deben de probar su condición de héroe y, finalmente, su muerte. Para von Hahn, un héroe es hijo ilegítimo (1) de una princesa (2) con un dios (3), y antes de nacer ya es objeto de una profecía de ascenso (4). Una vez llegado al mundo, es abandonado (5), amamantado por animales (6) y educado por una pareja de pastores sin hijos (7); al cabo, resulta un individuo gallardo (8) que busca servicios fuera de ese medio (9). En su plenitud, regresa triunfante a la casa paterna (10), mata a sus primeros perseguidores y pone en libertad a su madre (11), funda ciudades (12) y tiene una muerte extraordinaria (13); esa muerte ocurre en juventud, tras haber sido injuriado por cometer incesto (14), y le llega, como acto de venganza, por mano de un sirviente insultado (15), en un momento posterior a la muerte de su hermano menor, que él mismo causa (16).¹³

"The Myth of the Birth of the Hero" [1909], de Otto Rank, inscrito dentro de la línea ortodoxa del psicoanálisis, parte también de una muestra de biografías de héroes de diversas culturas (Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Telefo, Perseo, Gilgamesh, Ciro, Tristán, Rómulo, Hércules, Jesús, Sigfrido y Lohengrin, entre otros) y se centra, más aún que el estudio referido antes, en el nacimiento y la edad temprana. Para Rank:

The hero is the child of most distinguished parents, usually the son of a king. His origin is

¹²La prioridad corresponde al antropólogo inglés Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, 1871, obra que no he podido consultar; véanse comentarios sobre su modelo en A. Dundes, art. cit., p. 185, y en R.A. Segal, "Introduction: In Quest of the Hero", en R.A. Segal (ed.), *op. cit.*, p. vii.

¹³J.G. von Hahn *apud* A. Dundes, art. cit., pp. 188-189.

preceded by difficulties, such as continence, or prolonged barrenness, or secret intercourse of the parents due to external prohibition or obstacles. During or before the pregnancy, there is a prophecy, in the form of a dream or oracle, cautioning against his birth, and usually threatening danger to the father (or his representative). As a rule, he is surrendered to the water, in a box. He is then saved by animals, or by lowly people (shepherds), and is suckled by a female animal or by an humble woman. After he has grown up, he finds his distinguished parents, in a highly versatile fashion. He takes his revenge on his father, on the one hand, and is acknowledged, on the other. Finally he achieves rank and honors.¹⁴

Otto Rank sostiene la tesis de que la causa de las coincidencias en las vidas de los héroes radica en un mecanismo psicológico inherente a la especie: en el hecho de que los mitos son una manifestación de la facultad humana de imaginación. Ésta –dice– se da en su forma más idónea sólo en la infancia; pero el escaso nivel de desarrollo de los estudios de la imaginación infantil en la época obliga a conformarse con un sustituto, mejor conocido gracias a Freud: los psiconeuróticos, adultos en quienes ocurre una prolongación (aunque patológica) de la visión del niño. La fantasía escogida como exponente de aquella facultad es la que configura el *Familienroman* o novela familiar.

De la interpretación de los mitos, practicada sobre la base de la interpretación de los sueños y por medio de paralelos entre el patrón mítico y el *Familienroman*, Rank deduce un núcleo básico al que es posible reducir toda la compleja trama de personajes que prolifera en un mito heroico. Por ejemplo, de las varias versiones de la historia de Ciro afirma: “this complicated myth with its promiscuous array of personages is thus simplified and reduced to three actors –the hero and his parents.”¹⁵

Según esto, el repudio del héroe, antes incluso de nacer, por medio de oráculos y sueños, es una transferencia hacia los padres del rechazo que el neurótico siente por quienes cree que lo descuidan o postergan; la hostilidad del padre del héroe se relaciona con la atracción incestuosa, y por ende culpable, por la madre; los padres nobles de los que el héroe desciende y los padres humildes que lo crían se corresponden con los dos pares de padres involucrados en el *Familienroman*, los reales y los imaginarios; la exposición en el agua indica el nacimiento, la cesta en que se expone es el claustro materno, y así sucesivamente.

¹⁴Otto Rank, “The Myth of the Birth of the Hero”, trad. F. Robbins y S.E. Jelliffe, en R.A. Segal (ed.), *op. cit.*, pp. 57.

¹⁵*Ibid.*, p. 74.

Como el sujeto creador de mitos es, según el autor, un individuo, el mito heroico se explica entonces como la proyección individual de una historia infantil, que se transmite por identificación colectiva en forma de relato de una vida y de una serie de hazañas.

Es preciso notar que aquí aparece por lo menos un elemento nuevo respecto del paradigma de von Hahn (que Rank ignoraba): el reconocimiento por parte de la comunidad, traducido en rango y honores.

Tan brillante como el ensayo de Rank, pero menos coherente en sentido general, *The Hero* [1936], de Lord Raglan, aporta, no obstante, nuevas acciones a la biografía del héroe. Esta obra consta de tres partes distintas –indicadas en su título: tradición, mito y drama–, de las que la segunda desarrolla el tema del mito heroico adscribiéndose a la teoría del mito y ritual de J.G. Frazer y S.H. Hooke. Muchas, a veces demasiadas páginas, dedica Raglan a refutar las explicaciones que considera equivocadas en torno al origen del mito (la teoría del “mito natural”, de Max Müller y su escuela, y la del “mito histórico”, de William Ridgeway). Mas, sucintamente enunciada, su postura es que toda narración tradicional en prosa –enumera la saga, el cuento folclórico y el relato mítico– se deriva en última instancia de un mito, y que éste es una narración o expresión verbal que acompaña en su origen a un rito. El tipo específico de rito a que se refiere es el propiciatorio del bienestar comunitario, que tiene como figura central al rey y es propio de los sistemas religiosos de Egipto, Mesopotamia y Palestina. En cada una de esas regiones los rituales presentan la misma estructura general: muerte del rey-dios, resurrección, combate sagrado, procesión triunfal, ascenso al trono y matrimonio sagrado. Pero, como para aceptar esta explicación es preciso admitir que hubo un modo mediante el cual los ritos se transmitieron de aquellas regiones del Oriente hasta las zonas de Europa a que, principalmente, pertenecen los héroes que estudia, Raglan pone su versión mito-ritualista bajo los auspicios de la teoría general de la difusión de la cultura: “all culture was diffused in the same manner, and from the same center.”¹⁶

Después de un capítulo en que se esfuerza laboriosamente en identificar pasos de esa estructura ritual en la leyenda de Troya, Raglan relata cómo, mientras estudiaba el mito de Edipo, advirtió las

¹⁶[Fitz Roy Richard Somerset] Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Methuen, London, 1936, p. 153.

sorpresivas semejanzas de muchos de sus incidentes con los de las biografías de otros héroes, griegos, romanos y de fuera del mundo clásico. Al parecer ignoraba que ya había paradigmas anteriores, de ese mismo tipo, y que incluso uno de ellos –el de Rank– se basaba en Edipo. El *pattern* de Lord Raglan contiene los siguientes elementos:

1) The hero's mother is a royal virgin; 2) his father is a king, and 3) often a near relative of his mother, but 4) the circumstances of his conception are unusual, and 5) he is also reputed to be the son of a god. 6) At birth an attempt is made, usually by his father or his maternal grandfather, to kill him, but 7) he is spirited away, and 8) reared by foster-parents in a far country. 9) We are told nothing of his childhood, but 10) on reaching manhood he returns or goes to his future kingdom. 11) After a victory over the king and/or a giant, dragon, or wild beast, 12) he marries a princess, often the daughter of his predecessor, and 13) becomes king. 14) For a time he reigns uneventfully, and 15) prescribes laws, but 16) later he loses favour with the gods and/or his subjects, and 17) is driven from the throne and city, after which 18) he meets with a mysterious death, 19) often at the top of a hill. 20) His children, if any, do not succeed him. 21) His body is not buried, but nevertheless 22) he has one or more holy sepulchres.¹⁷

Versiones resumidas de veintiún mitos corroboran la forma en que estos puntos se cumplen, que en general es irregular: Edipo alcanza 21 puntos, en tanto que Apolo y Sigurd o Sigfrido no rebasan los 7; los restantes se comportan como sigue: Teseo, 20; Arturo, 19; Rómulo, Perseo y Watu Gunnung, 18; Heracles y Llew Llawgyffes, 17; Belerofonte, 16; Jasón y Zeus, 15; Nyikang, 14; Pélope, Moisés y Robin Hood, 13; Asclepio y José, 12; Dioniso y Elijah, 9.

Y el paso siguiente consiste en relacionar esa especie de héroe abstracto que ha esbozado, con los tres principales ritos de transición de A. van Gennep: los del nacimiento, la iniciación y la muerte. Los sucesos “fall definitely into three groups: those connected with the hero's birth, those connected with his accession to the throne, and those connected with his death.”¹⁸ No queda claro qué nexos pueda haber entre estos tres tipos de ritos y la estructura ritual general de las culturas del Antiguo Oriente expuesta con anterioridad; al autor parece bastarle con sugerir el carácter ritual de los mitos en que figuran héroes tradicionales.

Sin embargo, este modelo ofrece varias características nuevas respecto de los precedentes.¹⁹

¹⁷*Ibid.*, pp. 179-180.

¹⁸*Ibid.*, p. 191.

¹⁹Decir esto no significa que cada paradigma se considere una versión más de un arquetipo al cual cada autor propendería teleológicamente, por encima de las diferencias de sus puntos de vista. De lo que se trata,

Entre ellas conviene subrayar: las formas de combate que llevan al héroe al trono (11) y el matrimonio con la princesa, que a menudo resulta ser hija del rey destronado (12). Respecto de la primera, Raglan nota cómo, a diferencia del héroe histórico, el de la tradición nunca gana una batalla o combate colectivo; es un hombre solitario que, cuando tiene compañeros, o bien los pierde antes de que la lucha crucial suceda o bien prescinde de ellos; nunca los liderea: "all his victories, when they are actual fights and not magical contests, are single combats."²⁰ Además, sus combates se realizan contra otros reyes, o contra gigantes, dragones o animales extraordinarios; nunca contra hombres comunes ni animales corrientes.

Un héroe, pues, deberá pasar por un combate que lo ponga a prueba y consagre, normalmente deberá hacerlo solo, y únicamente deberá luchar contra un rival digno, por lo menos de su mismo rango; como resultado, obtendrá el trono y la hija o viuda del destronado.

Con *El héroe de las mil caras* [1949], de Joseph Campbell, estamos de nuevo ante la obra de un psicoanalista, sólo que, en su caso, cierta intención práctica, terapéutica y aun discretamente mesiánica es el objeto de la indagación. Las religiones y los mitos antiguos contienen, dice Campbell, las verdades básicas del ser humano, en lenguaje simbólico. Sin embargo, al habernos separado de la mentalidad mítica, hemos olvidado el modo de entender ese lenguaje y de llegar a aquellas verdades. Los mitos, no obstante, perviven en el interior de cada individuo en forma de sueños. Por medio del psicoanálisis, entonces, Campbell se apresta a leer y volver legibles los viejos mitos, con el propósito de rendir un servicio al hombre desorientado del siglo XX.

El método para hacerlo consiste en "comparar una multitud de ejemplos bastante sencillos y dejar que el antiguo significado se haga aparente por sí mismo", "dejar que los símbolos hablen por sí mismos."²¹ Sin embargo, esta forma de proceder tiene un inconveniente: la excesiva confianza en la

más bien, es de, teniendo en cuenta esas diferencias, tomarlas como indicadores de la zona hacia la que se dirige el interés de cada estudioso y donde, por ende, podrán aparecer rasgos no observados o no enfatizados antes, dentro de un *corpus* que comprende sustancialmente el mismo tipo de héroe.

²⁰F.R.R.S. Raglan, *op. cit.*, p. 194. Esta característica podría relativizarse recurriendo a la biografía de héroes específicos, incluso de algunos que Raglan menciona (Arturo, quien sí gana batallas y combates colectivos y sí es líder); es, pues, valiosa en la medida en que se entienda como tendencia en el comportamiento heroico.

²¹Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 9.

capacidad de la yuxtaposición de ejemplos para constituir un discurso. La voz del autor, en efecto, queda con frecuencia atenuada entre tantos relatos y paráfrasis. Sin contar con que, como han señalado algunos estudiosos del tema, entre todos ellos, ninguno ilustra *in toto* el paradigma biográfico.²²

A diferencia, entonces, de los autores vistos antes, éste no da un conjunto preciso de héroes en los que se cumpla, en alguna medida, un patrón; sus héroes son una multitud de figuras mitológicas, religiosas y literarias, lo mismo masculinas que femeninas (aun cuando ese patrón presupone sólo a las primeras²³). Héroe, incluso, puede ser cualquiera que efectúe el viaje hacia el autoconocimiento y la regeneración del yo, pues es un viaje mental: “la travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior.”²⁴ El heroísmo de que aquí se trata, como en general ocurre con el psicoanálisis, ya en la versión freudiana (Rank), ya en la junguiana presente, es un heroísmo simbólico que, por otra parte, asimila, como hacía Raglan, una fórmula ritual, en este caso denominada monomito: separación-iniciación-retorno. Ella resume los tres momentos principales del modelo biográfico que Campbell distinguió:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa-madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir).²⁵

²²R.A. Segal, *op. cit.*, p. xxii; A. Dundes, art. cit., p. 187.

²³R.A. Segal, *ibid.*, p. xvii.

²⁴J. Campbell, *op. cit.*, p. 34.

²⁵*Ibid.*, pp. 223-224.

A la separación corresponde tanto el llamado a la aventura como los incidentes relacionados con el cruce del umbral y sus dos salidas posibles (vida o muerte); a la iniciación, el camino de las pruebas, “fase favorita de la aventura mítica,”²⁶ las ayudas recibidas, el matrimonio sagrado con la Diosa Madre suprema, la reconciliación con el padre, la divinización y el robo del elixir; y al regreso, todo el resto.

Es fácil advertir que la gran diferencia entre los modelos de los dos psicoanalistas comentados procede básicamente de la filiación de cada uno dentro de la escuela: “Just as Rank confines heroism to the first half of life, so Campbell restricts it to the second half.”²⁷ Sin embargo, hay otra diferencia que, por lo menos desde el punto de vista de la constitución de los rasgos del héroe, es no menos importante: en el discípulo de Jung el heroísmo es inseparable de una misión. El héroe no sólo tiene un destino, entendido como una serie de sucesos que debe vivir por determinación de una fuerza superior, sino también una finalidad o *télos*. Si el héroe en Rank (y en Raglan) era una sucesión de hechos marcados, por los que el predestinado debía pasar, en Campbell es un hombre que se dirige voluntariamente hacia la realización de su ser como meta. Aparecen un elemento dinámico y la voluntad. El héroe, pues, no es un objeto del destino, sino un individuo que escucha un llamado y acude a cumplirlo con un propósito.

Entre las varias observaciones que hace Campbell en torno a la llamada a la aventura, es digna de notarse la siguiente. Después de haber escuchado ese signo,

lo que anteriormente estaba lleno de significados se vuelve extrañamente vacío de valores [...] Aun cuando el héroe vuelva por un tiempo a sus ocupaciones familiares, puede encontrarlas infructuosas. Una serie de signos de fuerza creciente se hará visible entonces, hasta que las llamadas ya no puedan desoírse.²⁸

El llamado a la aventura equivale a la notificación de un tránsito de una zona de la vida a otra, a un paso espiritual, a un principio ritual.

En contraste con los estudios precedentes, *Heroic Song and Heroic Legend* [1959], de Jan de Vries, no pertenece al campo de la antropología ni al de la psicología, sino al de la crítica literaria. Su

²⁶*Ibid.*, p. 94.

²⁷R.A. Segal, *op. cit.*, p. xvii.

²⁸J. Campbell, *op. cit.*, pp. 58-59.

autor es un estudioso de la poesía épica. De ahí que opte por el guerrero como héroe por excelencia, entre los varios tipos cuya posibilidad de existencia reconoce de pasada (el de la ciencia, del deporte y del cine).

Sin embargo, como el héroe de la épica es, en buena medida, también el del mito y la leyenda, el esquema biográfico que De Vries compone, tras comentar brevemente los de von Hahn y Raglan –es el primero, entre los aquí examinados, que tiene en cuenta sus deudas con quienes lo antecedieron–, es el héroe mítico-legendario; básicamente el mismo visto hasta ahora.²⁹

- I. The begetting of the hero: A. The mother is a virgin, who is in some cases overpowered by a god, or has extra-marital relations with the hero's father. B. The father is a god. C. The father is an animal, often the disguise of a god. D. The child is conceived in incest.
- II. The birth of the hero: A. It takes place in an unnatural way. B. The 'unborn' hero, i.e. the child that is born by means of a caesarean section.
- III. The youth of the hero is threatened. A. The child is exposed, either by the father who has been warned in a dream that the child will be a danger to him, or by the mother who thus tries to hide her shame. B. The exposed child is fed by animals. C. After that the child is found by shepherds, etc. (or it is taken to them). D. In Greek legend various heroes are brought up by a mythical figure.
- IV. The way in which the hero is brought up: A. The hero reveals his strength, courage, or other particular features at a very early age. B. On the other hand the child is often very slow in his development: he is dumb or pretends to be mentally deficient.
- V. The hero often acquires invulnerability.
- VI. One of the most common heroic deeds is the fight with a dragon or another monster.
- VII. The hero wins a maiden, usually after overcoming great dangers.
- VIII. The hero makes an expedition to the underworld.
- IX. When the hero is banished in his youth he returns later and is victorious over his enemies. In some cases he has to leave the realm again which he has won with such difficulty.
- X. The death of the hero.³⁰

Ya que este modelo difiere realmente poco de los anteriores, podría haberse obviado. Hay, no obstante, una razón para tomarlo en cuenta. El *hero-pattern*, como se ha visto hasta ahora, se ha constituido casi siempre a partir de figuras que, prescindiendo de su existencia literaria, han importado

²⁹Hay algunas diferencias. De Vries admite sin mayores problemas el carácter histórico de la figura que da origen a un héroe. Éste, entonces, no es sólo un conjunto de motivos. Pero al ser también la encarnación de cierto ideal humano, se vuelve una construcción abstracta o sublimada, susceptible de regirse por las normas generales de la tradición, que acaban por suplantar al hombre histórico.

³⁰Jan de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend*, trad. B.J. Timmer, Oxford University Press, London, 1963, pp. 211-216.

como exponentes de una tradición mítica o legendaria. A Otto Rank, por ejemplo, no le preocupaba mayormente un Edipo en particular, al utilizarlo como paradigma; cualquier versión del mito podía servir (en todo caso, se prefería la que mejor se ajustara al patrón). Tampoco Raglan reparó en que, al tratar de la leyenda de Troya o de los viajes marinos de Odiseo, había un soporte artístico que pudiera funcionar como explicación de ciertos rasgos de esas narraciones; interesaba encontrar huellas de una hipotética estructura ritual, y a ese fin se subordinaba todo. En el caso de Jan de Vries, el texto artístico no es un documento más ni una simple fuente de versiones, entre otras posibles. Su obra funciona entonces como punto de articulación entre los acercamientos antropológicos, psicológicos, etc., y el estudio literario, en lo concerniente al patrón biográfico del héroe. El filólogo holandés da un ejemplo de cómo funciona ese tipo de esquema dentro del dominio literario y permite afirmar que, por lo menos en principio, es válido para un género: la épica, tanto antigua como medieval. Desde esta perspectiva, un héroe de una obra literaria, o cualquier personaje que aspire a esa condición, puede ser analizado a la luz del esquema mítico, sin que eso signifique una extrapolación apresurada.

Las virtudes elevadas: el héroe histórico, el héroe épico

Las obras de, por un lado, los filósofos y en general pensadores y, por el otro, los filólogos que componen la segunda forma de aproximación a la naturaleza del héroe tienen un denominador común: en el fondo tratan de una misma entidad. Aunque los primeros discurren sobre hombres históricos, reputados como tales o inscritos, como ideal, en una historia posible, cuando menos deseable, y los críticos, en cambio, estudian una clase de personaje literario, inexistente más allá de la realidad narrada, todos se refieren a un héroe cuya característica común puede resumirse en la cualidad que Aristóteles consideró propia de la acción trágica: el ser *spoudala*, término traducible al campo de la ética como 'valiente, buena, honrada, esforzada', al de la estética como 'grave, seria, elevada' y que, además, implica cierta jerarquía social.³¹ Probablemente haya ocurrido una transposición de los rasgos del héroe

³¹ Aristóteles, *Poétique*, ed. J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1932, 1449 b 24; cf., para la interpretación de esa palabra en este pasaje, G.M.A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Methuen, London, 1965, p. 75.

sublime de la épica y la tragedia al héroe histórico, considerado no menos sublime. Para los pensadores románticos que a continuación examinaremos, la historia y la sociedad parecen con frecuencia la proyección de un gran poema épico o de un colosal drama trágico. En el teatro del mundo, no había más que protagonistas, grandes hombres. Y el modelo, consciente o inconsciente, era la epopeya.

A pesar de esto, conviene conservar la división entre héroes históricos y literarios, específicamente épicos, aunque no sea más que por las diferencias de estrategia que presupone –por encima de la proyección a que me he referido– postular un héroe histórico y estudiar un héroe de ficción.

El héroe histórico

Los primeros en el tiempo, entre esos acercamientos, o por lo menos los más influyentes en el pensamiento posterior, parecen ser los que Hegel fue formulando sucesivamente en varias obras desde 1817, como parte de su concepto de la historia, y que expuso del modo más acabado en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, publicadas *post mortem* en 1837. Lo que para Hegel es un héroe histórico es, pues, inseparable de su visión teleológica y racionalista de la historia del mundo, y de la relación en que en su pensamiento se hallan conceptos como lo necesario y lo casual, lo universal y lo particular.

Hegel habla indistintamente de grandes hombres, de grandes individuos en la historia universal y de héroes, y en esto no sólo evidencia una concepción providencialista, típica del romanticismo alemán, sino que además transparenta una noción antigua, de héroe como semidiós, como fuerza descomunal capaz de tender un puente entre la naturaleza humana y la divina, capaz de encarnar en la tierra, entre los hombres, una porción siquiera ínfima del poder de la divinidad.

“Damos por supuesto, como verdad –dice–, que en los acontecimientos de los pueblos domina un fin último, que en la historia universal hay una razón –no la razón de un sujeto particular, sino la razón divina y absoluta”.³² La historia universal, explica más adelante, “ha sido el curso racional y

³²Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. J. Gaos, pról.

necesario del espíritu universal”.³³ Sin embargo, esa historia se realiza progresivamente, por fases, por medio de lo particular. El espíritu universal, que es uno, de naturaleza única y siempre la misma, imperecedera, es la sustancia de la historia; pero como no se expone a la oposición ni a la lucha, al peligro, se vale de lo particular, finito, perecedero. Y es ahí donde encuentra su lugar el héroe.

Los héroes, según Hegel, aprehenden el contenido universal superior, que es un momento de la idea productiva: el momento de destrucción de valores viejos o agotados, y de instauración de un estado nuevo y más elevado del espíritu. Lo aprehenden por medio de un impulso interior que los apoya y los diferencia de los que actúan por mero interés personal. Los héroes se diferencian de ese tipo de individuo en que “no han querido ni realizado una mera figuración u opinión, sino lo justo y necesario, y [en] que saben que lo que estaba en el tiempo, lo que era necesario, se ha revelado en su interior”.³⁴ Son clarividentes. Y también instrumentos u órganos del espíritu universal: éste “se realiza mediante ellos”.³⁵

El héroe hegeliano, pues, ha de verse y de definirse todo el tiempo en relación de dura dependencia respecto del concepto de espíritu universal. Esta relación determina todas las demás que el héroe establecerá.

El héroe hegeliano está predestinado (de alguna forma, como en los patrones míticos biográficos) a cumplir un fin o misión, y no puede no cumplirlos. Su fin, dice Hegel, es producir el nuevo estado del mundo, hacer pasar al mundo de la fase negativa a la afirmativa, hacer surgir “una fase en la marcha progresiva del espíritu universal”.³⁶

Y a esa misión se entrega totalmente, con una pasión casi animal, sin disiparse en ninguna otra. Los héroes son hombres de pasiones, de carácter, de genio. “Esta pasión –continúa Hegel– es lo que llamamos también entusiasmo”.³⁷ Entusiasmo, como se sabe, es posesión divina; Hegel lo entiende como una especie de posesión por parte de la idea universal (el llamado ardid de la razón).

Ese fin o misión sitúa forzosamente al héroe en zonas conflictivas y turbulentas de la vida social

J. Ortega y Gasset, advertencia J. Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 44.

³³Loc. cit.

³⁴Ibid., p. 92.

³⁵Loc. cit.

³⁶Ibid., p. 93.

³⁷Loc. cit.

y de la historia, “donde surgen las grandes colisiones entre los deberes, las leyes, los derechos existentes, reconocidos, y ciertas posibilidades que son opuestas a este sistema”.³⁸ La vida del héroe, por eso, está marcada por un signo de lucha, por una necesidad de acudir a lo que Campbell denominará después “llamado a la aventura”:

Su justificación no está en el estado existente, sino que otra es la fuente de donde la toman. Tómanla del espíritu, del espíritu oculto, que llama a la puerta del presente, del espíritu todavía subterráneo, que no ha llegado aún a la existencia actual y quiere surgir, del espíritu para quien el mundo presente es una cáscara, que encierra distinto meollo del que le corresponde.³⁹

Así, pues, los héroes son pioneros de una realidad nueva, de un estado más legítimo y por venir.

De su relación con el espíritu, los héroes derivan además su poder, su carisma, su capacidad para ser líderes y seducir almas, pero también su posición respecto de la moral de la época, su vínculo con el derecho y tanto el sentido como el final de su vida.

No obstante la idea casi mística de una revelación interior, los héroes son hombres prácticos y enérgicos; sin energía no podrían cumplir tan pesada misión. Son individuos poderosos. También, en todos los casos, son líderes: “los demás les obedecen necesariamente”, “los demás [...] se congregan en torno a su bandera”.⁴⁰ Son *psicagogos* o conductores de almas; ejercen “un poder al que se entregan los demás, incluso contradiciendo su voluntad consciente”.⁴¹ Son irresistibles.

Pero con frecuencia entran en contradicción con la moral y con los intereses de los demás. Tienen desde luego al derecho de su parte. Pero no al consagrado en las normas jurídicas vigentes, sino a “un derecho de una naturaleza enteramente peculiar”.⁴² al derecho absoluto. Esto no los libra de los inconvenientes de verse arrojados a una lucha a veces sin cuartel contra un orden legal establecido y respaldado por el poder represivo de todo Estado.

Los héroes tienen un destino férreo. No eligen la dicha, “sino el esfuerzo, la lucha, el trabajo por su fin”,⁴³ si es que puede hablarse de elección en tal caso. Una vez que han cumplido ese fin, su vida pierde sentido, tanto para ellos como para el mundo, y normalmente no pasan a una vida tranquila

³⁸*Ibid.*, p. 91.

³⁹*Loc. cit.*

⁴⁰*Ibid.*, p. 92.

⁴¹*Ibid.*, p. 93.

⁴²*Ibid.*, p. 92.

⁴³*Ibid.*, p. 93.

ni placentera, sino que mueren, son asesinados o sufren destierro. A pesar de esto, obtienen gloria y honores, el reconocimiento de sus contemporáneos y de la posteridad, excepto cuando son víctimas del “tersitismo” o envidia de los Tersites.

Entre los ejemplos que Hegel menciona se encuentran Julio César y Napoleón.

“Heroism” forma parte del volumen de ensayos que Ralph W. Emerson publicó en 1841, como resultado de una serie de conferencias pronunciadas en Boston entre 1836 y 1838 y que, tras la aparición del segundo volumen, en 1844, pasó a denominarse *Essays. First Series*. En ambas series, lo mismo que antes en *Nature* [1836], se iba formulando el trascendentalismo, no sistemáticamente, como en los tratados filosóficos, sino gradualmente, de la manera sucesiva y fragmentaria de la prosa ensayística. De modo que –también aquí, como veíamos al comentar a Hegel– aquel texto es una rama de un conjunto mayor, y teniendo en cuenta esto es como debe leerse. Esto significa, por un lado, que varias de las ideas que en él se hallan se explican completamente, más que en sus propias páginas, en las páginas de otros ensayos y, por otra parte, que, a diferencia de lo visto en autores como Raglan o Campbell, su tema no constituyó un punto central de la teoría, aun cuando Emerson se haya interesado por uno muy similar a él posteriormente.⁴⁴

Emerson, en efecto, se esforzaba en una tarea más ambiciosa que el estudio académico de un tema. Habiendo renunciado a la prédica en una iglesia para convertirse en sacerdote de toda una nación, como a menudo se ha dicho con cierto exceso retórico, intentaba la regeneración religiosa y moral de por lo menos algunos sectores de la sociedad estadounidense. Su proyecto exigía no sólo romper con parte de la herencia protestante y aun cristiana, sino también proponer un credo a su juicio más espontáneo y sincero, en consonancia con la idea de la naturaleza como gran templo. Y el

⁴⁴Véase su obra *Representative Men. Seven Lectures*, Hurst, New York, s.f. [1ª ed., 1850], en la que estudia a Platón como el filósofo, a Swedenborg como el místico, a Montaigne como el escéptico, a Shakespeare como el poeta, a Napoleón como el “man of the world” y a Goethe como el escritor. Las semejanzas entre ella y el conjunto de conferencias que Carlyle había pronunciado diez años antes saltan a la vista: Carlyle también había escogido varias figuras como representativas de formas de la grandeza, y entre ellas, Shakespeare, Napoleón y Goethe se repiten en Emerson. El asunto de la influencia de Carlyle en Emerson rebasa la mera enumeración de afinidades externas a que me limito. Apunto, para terminar, que Emerson leyó atentamente, antes de empezar a dar conferencias, varias obras del pensador inglés, como *Sartor Resartus* y *The French Revolution* (Régis Michaud [ed.], *R.W. Emerson: Autobiographie d'après son Journal intime*, Librairie Armand Colin, Paris, 1914, t. 1, pp. 172, 174, 263 y 265) y que, en algunos de los comentarios que escribe, no deja lugar a dudas sobre el hecho de que la ideología de los grandes hombres ya lo ha marcado (*ibid.*, t. 1, p. 239).

heroísmo entraba en ese plan por la vía moral. Pero, puesto que, con el rechazo de cierta zona del cristianismo, se prescindía también en buena medida de su ética, era necesario acudir a otra fuente de valores. Ésta fue el antiguo estoicismo, en lo tocante a la cuestión heroica; el estoicismo, importante raíz de la ética cristiana, pero anterior a ella.

El ensayo comienza con la constatación de que, en la literatura inglesa, escasea el tono elevado. Hay algunos ejemplos: Walter Scott, Robert Burns, Wordsworth, Carlyle, a quien Emerson conoció personalmente en Gran Bretaña en 1833 (lo volvió a visitar en 1847 y 1872) y a quien admiraba desde antes de tratar.⁴⁵ “But if we explore the literature of Heroism we shall quickly come to Plutarch, who is its Doctor and historian.”⁴⁶ En las *Vidas paralelas*, en efecto, destaca Emerson el que podría tomarse como rasgo más general y estable de su noción de heroísmo: el estoicismo de la sangre, por contraposición al de las escuelas; un estoicismo que tiene mucho que ver, en su especificación, con las exigencias románticas de sinceridad y autenticidad y que el pensador usa como sinónimo de lo que puede aislarse como segunda característica: el valor salvaje o “wild courage.”⁴⁷

A partir de ambas, como eje, se van añadiendo otras que las complementan. El heroísmo es una actitud militar del alma, necesaria para enfrentar el cortejo de calamidades (guerras, plagas, enfermedades, hambrunas) que acarrea al hombre la violación de las leyes naturales, de antiguo; una habilidad para luchar en solitario; la capacidad necesaria para pasar por el mundo con ecuanimidad. El héroe, según esto –y según exponía Hegel desde principios de este siglo–, es un alma grande (“great soul”⁴⁸), un gran hombre (“great man”⁴⁹), que posee una confianza absoluta en sí mismo, la cual puede llevarlo a obrar en contradicción, por lo menos temporal, con el juicio ajeno y los valores reconocidos como positivos y a despreciar toda la medianía de la vida común, el propio cuerpo, desde luego los bienes y la conveniencia económica. Es un ser del todo excepcional, un tipo de hombre al parecer predestinado a aceptar su condición y un exponente elevado de ideales no alcanzables por cualquiera,

⁴⁵Véase R. Michaud (ed.), *op. cit.*, t. 1, pp. 153-154, 196, 237, 238-239, 263 y 265-266; t. 2, pp. 43 y 120.

⁴⁶Ralph Waldo Emerson, “Heroism”, en *Essays. First and Second Series*, The MacMillan Company, New York, 1926, p. 146.

⁴⁷*Loc. cit.*

⁴⁸*Ibid.*, p. 148.

⁴⁹*Ibid.*, p. 150.

pues "the heroic cannot be the common, nor the common the heroic."⁵⁰ No obstante, su confianza en sí mismo no lo lleva al error, puesto que su actuación está guiada por la Providencia y es parte de un orden divino,⁵¹ como ya habíamos visto, aunque con un matiz menos marcadamente religioso, en Hegel. Finalmente, corresponden al héroe dos atributos más propios de la visión de Emerson, es decir, menos hegelianos: la temperancia y la persistencia. Aquella lo exime de incurrir en la vanidad de ostentar su modo austero de vivir, la persistencia a toda costa le permite prepararse para aceptar la soledad resultante de no gozar de elogios ni popularidad.

Ahora bien, examinado desde la perspectiva de un héroe mítico, del héroe de Hegel o incluso desde la de Plutarco, cuyos personajes abundaban en hazañas militares, es preciso notar que el héroe de Emerson es en puridad una construcción ética sin mucha necesidad de acciones. Para Emerson el héroe se aproxima mucho más al inalcanzable sabio de los estoicos que a la mayoría de los varones ilustres cuyas vidas Plutarco convirtió en *exempla*, y por supuesto que a los héroes que utilizan Rank o Raglan o que al conductor de almas de que hablaba Hegel. Un modelo de resistencia moral, de aristócrata del espíritu, de virtud, el exponente supremo, en síntesis, de una escala axiológica tradicional y en la que todos los valores son positivos, es cuanto hallamos en el pensador estadounidense. Desde esta concepción queda abierta la posibilidad de definir el heroísmo, no como conjunto cronológicamente ordenado de sucesos, entre los cuales el clímax se alcanza en el combate contra la fuerza teratológica, sino como una manifestación puramente espiritual, demostrable en un combate metafórico, y extendido en el tiempo, contra fuerzas múltiples y encarnadas en dificultades.

También como culminación de un grupo de conferencias, éstas dictadas durante el mes de mayo de 1840 en Londres, surgió *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* [1841], de Thomas Carlyle. Obra de gran aliento, punto de convergencia⁵² y a la vez de irradiación de varias

⁵⁰*Ibid.*, p. 153.

⁵¹Nótese el nexo entre ambas ideas: "Trust thyself: every heart vibrates to that iron string. Accept the place the divine providence has found for you, the society of your contemporaries, the connexion of events. Great men have always done so, and confided themselves childlike to the genius of their age, betraying their perception that the Eternal was stirring at their heart, working through their hands, predominating in all their being"; "Self-Reliance", *op. cit.*, pp. 28-29.

⁵²Véase, por ejemplo, Erick Russell Bentley, *A Century of Hero-Worship. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche with Notes on Other Hero-Worshippers of Modern Times*, J.B. Lippincott, Philadelphia / New York, 1944, pp. 32 y 57.

concepciones idealistas sobre la historia, hermosa y no pocas veces contradictoria, es difícil de abarcar, aun desde un solo punto de vista. Aquí, ciertamente, no puede decirse que el héroe tenga mil caras; tiene seis, todo lo más once. Pero tampoco se intenta resumir en un “monomito”. Lo más parecido a esto último es una definición que encontramos a la altura de la quinta disertación:

Héroe es aquel que vive dentro de la esfera íntima de las cosas, en lo verdadero, en lo divino, en lo eterno, en lo invisible a los demás, pero cuya existencia es perenne aunque sólo se den cuenta de sus triviales manifestaciones. En eso está el ser del héroe, y él lo hace público por obra o de palabra, o como mejor juzgue declararse al mundo. Como antes dijimos, en vida es un pedazo del inmortal corazón de la Naturaleza, de la misma vida de todos los hombres, por más que la ignore muchedumbre, desconocedora del hecho, le es infiel infinitas veces. Pero los fuertes, aunque escasos en número, son muy enérgicos, muy heroicos, porque para ellos no es su vigor su secreto.⁵³

Hay en ella caracteres fuertemente románticos en general y otros de inspiración más específicamente hegeliana que se pueden identificar en cualquiera de los héroes de este libro, como la condición divina, el pertenecer a una esfera invisible para quienes no comparten esa condición, la inmortalidad o permanencia, la energía, la incompreensión de que son objeto por parte de la muchedumbre y, en suma, el ser miembros de una aristocracia del espíritu. Pero faltan, o por lo menos no están formulados con claridad, otros en los que Carlyle insiste y sin los cuales su héroe está incompleto: la sinceridad, la valentía, el genio, la modestia, la naturaleza inevitable del heroísmo.

Primeramente, para Carlyle el héroe es una esencia inmutable: “en el fondo, el grande hombre siempre es el mismo, y del propio modo que sale de manos de la Naturaleza,”⁵⁴ “repetidas veces hemos procurado explicar que toda clase de héroes son intrínsecamente de la misma materia.”⁵⁵ Sólo cambian las formas en que esa esencia se manifiesta en cada circunstancia. La existencia de formas fenoménicas da lugar a una especie de tipología, integrada por seis especies: el dios (Odín), el profeta (Mahoma), el poeta (Dante, Shakespeare), el sacerdote (Lutero, Knox), el hombre de letras o escritor (Johnson, Rousseau, Burns) y el rey (Cromwell, Napoleón).

Esto es notable, pues hasta esa fecha un héroe era básicamente un guerrero o un líder de

⁵³Thomas Carlyle, *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, trad. P. Umbert, M. Aguilar-Editor, Madrid, 1946, pp. 311-312.

⁵⁴*Ibid.*, p. 106.

⁵⁵*Ibid.*, p. 239.

multitudes, por lo menos de acuerdo con un criterio no por vago menos generalizado. Carlyle lo sabe y, aun cuando parece apoyarse tácitamente en la autoridad de Plutarco, tiene que reconocer que considerar héroes a poetas y escritores es anómalo: “la forma de su heroísmo es del todo inesperada.”⁵⁶ No obstante, él lo hace. Pero si se repara en su argumento, se remite a la condición de líderes espirituales de aquéllos: “el literato [...], rigiendo (porque esto hace realmente) después de muerto, desde su sepultura, naciones y generaciones enteras [...], ofrece al mundo uno de los más interesantes cuadros.”⁵⁷ Y es que, para el nostálgico adorador de la monarquía, el heroísmo se realiza sobre todo en la conducción de hombres, en el hecho de regirlos o mandarlos, de ser, de algún modo, un conductor de almas, como lo era para Hegel. De ahí que, a pesar de ponderar a poetas y escritores, establezca una gradación en su tipología y que, dentro de ella, el líder político ocupe el más alto lugar: “al jefe, al capitán, al superior, al que asume el mando [...], a ese hombre debe considerársele como el más importante entre los grandes hombres.”⁵⁸ Incluso en la tercera conferencia eleva el rango de los poetas partiendo del presupuesto, típicamente romántico, de que ninguno podría componer una verdadera obra épica si no fuera capaz de vivir las hazañas, llegado el momento, y de mostrar otra de las caras de su esencia.

En segundo lugar, el heroísmo es inseparable de la grandeza. Los héroes no sólo son grandes hombres, sino los hacedores de la historia, como reza su célebre frase: la historia del mundo es la historia de los grandes hombres.⁵⁹ Sin embargo, la grandeza se identifica por una modestia natural, que implica ignorancia de la propia estatura (“el alma grande se desconoce”⁶⁰) y también desde luego por talento y genio innatos. Mahoma posee inteligencia natural aunque carezca de cultura,⁶¹ y a pesar de

⁵⁶*Ibid.*, p. 310; véase también p. 184: “lo escaso que se nos ocurrirá sobre el héroe como poeta.”

⁵⁷*Ibid.*, p. 310.

⁵⁸*Ibid.*, p. 385.

⁵⁹*Ibid.*, pp. 32, 52, 81, 82 y, en general, *passim*. A pesar del modo radical en que la idea se repite, no conviene absolutizarla como única representativa de la visión de la historia sostenida por su autor. Las relaciones entre el líder y las masas en la historia se completan con observaciones acerca de las necesidades sociales o espirituales de un grupo que aquél llega para encarnar y sintetizar (véanse pp. 51-52, 54, 143, 168 y 397). También este es un tema complejo y, en este caso, colateral, que aquí sólo es posible señalar.

⁶⁰*Ibid.*, pp. 73 y 111.

⁶¹*Ibid.*, p. 126.

ser sociable propende al silencio y a la melancolía,⁶² lo mismo que Dante,⁶³ Lutero⁶⁴ y Cromwell.⁶⁵ En alguna medida, el ser genios taciturnos y melancólicos es un signo de predestinación o de singular aptitud, una suerte de marca que los diferencia del común de los mortales.

El contenido de la grandeza está dado por tres cualidades, de cada una de las cuales, en su momento, Carlyle afirma que es la principal característica: sinceridad, valentía y carácter enérgico. Mahoma le merece respeto, por encima de los reparos, porque es sincero;⁶⁶ el *Corán* se salva, entre una serie de duros epítetos, por méritos sustentados en la sinceridad.⁶⁷ Ésta es también la virtud suprema de Knox⁶⁸ y una de las causas a que debe su singularidad la *Divina comedia*.⁶⁹ La primitiva y rústica adoración que recibió Odín entre los escandinavos tiene algún valor gracias a aquélla.⁷⁰ La sinceridad, en fin, tiene mucho que ver, en todos los casos, con una fe: es irreconciliable con el escepticismo.

En lo que respecta a la valentía, es consustancial a cualquier forma del heroísmo, antes o después de Carlyle. Un héroe puede cumplir mayor o menor cantidad de fases en su recorrido por la vida; puede ser un dios, un semidiós o un mortal; puede ser el hombre de la multitud que espera, tranquilo, a que le cambien la luz del semáforo en una esquina de Nueva York, al decir de Campbell; puede ser hermoso como Paris, Apolo, Jasón, Tristán o Jesús, de aspecto plebeyo y rudo como el Lutero de Cranach,⁷¹ o de fisonomía severa, definitivamente poco simpática como el Dante de Giotto.⁷² Pero no puede ser cobarde. Es una de sus constantes, desde Gilgamesh hasta la tira cómica o el cine comercial. Esto es obvio; las diferencias empiezan cuando se define la valentía. Y para Carlyle, no es sólo arrojo, audacia, temeridad, despliegue de actividad hacia el otro, sino también autodomínio⁷³

⁶²*Ibid.*, pp. 125 y 127.

⁶³*Ibid.*, p. 189.

⁶⁴*Ibid.*, p. 283.

⁶⁵*Ibid.*, pp. 416-417; véanse elogios del silencio, además, en p. 438.

⁶⁶*Ibid.*, p. 111.

⁶⁷*Ibid.*, pp. 146, 148 y 151.

⁶⁸*Ibid.*, p. 297.

⁶⁹*Ibid.*, p. 191.

⁷⁰*Ibid.*, p. 83.

⁷¹*Ibid.*, p. 285.

⁷²*Ibid.*, pp. 184-185.

⁷³*Ibid.*, p. 86.

y virtud, que es fuente de otros valores.⁷⁴ En la valentía hay rangos, y el más alto lo ocupa el ser virtuoso.

Siendo así no es extraño que un héroe deba también mostrar fortaleza, entendida en particular la que atañe al ánimo. Los hombres descritos en esta obra tienen, realmente, fuertes personalidades. No obstante, la tenacidad espiritual no basta. Se precisan logros, victorias. No es algo en lo que Carlyle insista, pues obviamente niega un poco el idealismo puro de que él se jacta. Pero al menos una vez lo usa como argumento: “y si tengo a Shakespeare por más grande que el poeta florentino, es porque luchó asimismo como él, y, además, conquistó.”⁷⁵ En esto se transparenta el patrón tradicional, épico, primario, anterior a Plutarco.

Ahora bien, la grandeza no es solamente un privilegio y una promesa de inmortalidad. Comporta asimismo una misión. En el caso de Carlyle, el héroe es un enviado de Dios y, guiado por su mano, llega hasta los hombres en momentos de disolución⁷⁶ para destruir un orden falso, incompatible con la sinceridad, e instaurar un reino de valores auténticos. Es la visión hegeliana del heroísmo. Así Odín y Mahoma lucharon contra ídolos que habían perdido la capacidad de satisfacer una necesidad de creencia, y Lutero luchó contra el catolicismo. A diferencia de Hegel, cuyo héroe también tenía la misión de hacer surgir un nuevo orden de mundo, Carlyle prefiere fundamentar la necesidad del cambio, no en el progreso del espíritu universal, sino en una exigencia ética, de apego a la sinceridad.

En tercer lugar, y último, el heroísmo es no sólo un don divino, como ya se ha señalado, sino también de la Naturaleza.⁷⁷ Eso implica que no se convierte en héroe quien se lo propone, sólo por imitar un ejemplo; pero igualmente que aquel que nace predestinado no puede menos de aceptar su condición. Como en Hegel, el héroe no puede no serlo y, también aquí, acaba por escuchar un llamado. A propósito de Mahoma dice Carlyle: “aunque todos los hombres olvidaran su verdad y caminaran entre vanos simulacros, a él le es imposible[;] en todos momentos y por todas partes la imagen de fuego le persigue, le abraza con sus fulgores, le deslumbra.”⁷⁸ Pero a continuación aclara que lo mismo es válido para todo gran hombre: “llámese como quiera, poeta, profeta, dios; todos, de un modo o de

⁷⁴*Ibid.*, pp. 88 y 92.

⁷⁵*Ibid.*, p. 224.

⁷⁶*Ibid.*, pp. 88-89 y 106-107.

⁷⁷*Ibid.*, p. 218.

⁷⁸*Ibid.*, p. 112.

otro, sentimos que las palabras que sus labios profieren no son como las de los demás hombres. [...] el problema de la vida y de la muerte, inmanente ante sus ojos, incapaz de evitarle, le sigue a todas partes.”⁷⁹ Y junto con la sinceridad, la valentía y el vigor, éste se juzga un componente definitorio de lo que un héroe es: en suma, un ente ético, modélico, dotado de valores positivos.

Llegados a este punto, en que el héroe histórico es sobre todo un ente ético y positivo, no es extraño encontrar una teoría como la de Max F. Scheler. Publicada primero en 1913, en el husserliano *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologischer Forschung*, y luego, en 1916, en forma de libro (*Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, traducido al español con el curioso título que más adelante se verá), esta teoría parte de una jerarquía de las modalidades de los valores, dentro de la cual el último es también el más elevado: lo agradable y lo desagradable; el percibir afectivo vital o los valores vitales; los valores espirituales, y lo santo y lo profano.⁸⁰ A esta escala de valores corresponde una jerarquía de tipos puros de personas valiosas o tipos supremos y modelos de todos los prototipos positivos y buenos: el artista del goce, el espíritu-guía, el héroe, el genio y el santo.⁸¹ Como son cuatro grupos de valores y cinco tipos, conviene aclarar que el héroe y el espíritu-guía pertenecen al conjunto de los valores vitales; éstos, además, abarcan “todas aquellas cualidades comprendidas en la antítesis «noble-vulgar».”⁸²

Es, hasta aquí, una enumeración muy parecida a la de Carlyle (si se exceptúa al artista del goce), con la diferencia de que, entre todos los individuos excepcionales que el filósofo escocés consideraba héroes, Scheler ha tomado sólo a un tipo. Ha distinguido el heroísmo de otras formas o manifestaciones de la singularidad o la prominencia.

En un libro posterior (*Vorbilder und Führer*, también traducido con un título descriptivo, pero inexacto; esta vez al francés), Scheler reafirma estos puntos de vista y estudia con más detalles y profundidad al héroe. Los valores vitales, dice, incluyen dos especies: los valores puros o de desarrollo y los técnicos o de conservación.⁸³ Los primeros entran en una categoría más general, la categoría

⁷⁹*Ibid.*, pp. 112-113.

⁸⁰Max Scheler, *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, trad. H. Rodríguez Sanz, Revista de Occidente, Madrid, 1941, t. 1, pp. 151-156.

⁸¹*Ibid.*, t. 2, p. 406.

⁸²*Ibid.*, t. 1, p. 153.

⁸³M. Scheler, *Le Saint, le génie, le héros*, trad. E. Marmy, Emmanuel Vitte, Éditeur, Lyon/Paris, 1958, p.

platónica de lo noble,⁸⁴ y con ella se vincula el héroe. Su definición de éste es la siguiente:

Le «héros» est ce type idéal de personne humaine, de personne mi-divine (les héros des Grecs) ou de personne divine (par exemple le Dieu de puissance et de volonté des musulmans ou des calvinistes) qui dans le centre de son être se voue au noble et à la *réalisation du noble*, qui se consacre donc aux valeurs vitales «pures», non aux valeurs vitales techniques, et dont la vertu fondamentale est une noblesse naturelle du corps et de l'esprit, à laquelle correspond une noblesse analogue des sentiments.⁸⁵

Otros elementos completan el concepto: actividad de una exuberancia superior a la medida común, voluntad, energía, vitalidad, vigor, impetuosidad, fuerza, plenitud, dominio interior de la vida pasional. Y entre ellos destaca uno que en Carlyle era sólo un esbozo ocasional o una pervivencia de modos más tradicionales de entender el heroísmo: el héroe es “hombre de realidades”, “el que realiza en la materia concreta del mundo las «ideas» que el genio se contenta únicamente en contemplar.”⁸⁶ El héroe, según Scheler, es, pues, una encarnación del valor de lo noble, noble de cuerpo y también de alma, y un individuo de acciones concretas. De ahí que sus tres principales tipos sean hombres de acción: el estadista, el general de ejército o jefe militar y el colonizador.⁸⁷ Como el segundo se subordina al primero y del colonizador prácticamente no trata, el héroe es, para este filósofo, sobre todo un estadista. Su caracterización constituye más una teoría del Estado, quizá un nuevo espejo de príncipes, que una teoría del héroe. Es decir, que, más allá de esto, no es de gran provecho para estudiar héroes en la literatura.

El héroe épico

Por otra parte, y como ya se ha dicho, el héroe es una de las características de la poesía épica, al ser uno de sus personajes centrales. Puesto que más adelante será preciso referirse a la épica y sus héroes, conviene que la visión derivada de los estudios de ese género ocupe un sitio en esta indagación.

109.

⁸⁴*Ibid.*, p. 111.

⁸⁵*Ibid.*, p. 112.

⁸⁶*Ibid.*, p. 114.

⁸⁷*Ibid.*, p. 115.

Como en el caso del héroe histórico, en el del héroe épico también el pensamiento de Hegel se encuentra en el origen de muchas reflexiones posteriores, con más preeminencia incluso que el de Aristóteles en este punto concreto. Y del mismo modo en que en la primera de aquellas entidades la visión general de la historia era el presupuesto, en la caracterización del héroe de la epopeya se encuentra implícita una teoría de la poesía épica. No obstante, de ella trataré más adelante, en un lugar más necesario (ver capítulo III).

Por el momento es pertinente consignar que, para Hegel, ese tipo de personaje compendia la vida de una nación y de una época, expresada, sin embargo, como valor de la humanidad en general; y la compendia en una situación de crisis, ligada de manera esencial y no accidental a la nacionalidad: en un estado de guerra, pero no de cualquier guerra, sino de las que se libran entre naciones extrañas y por una razón legítima desde el punto de vista histórico universal. De lo cual se deriva que el rasgo más prominente del héroe épico hegeliano sea el valor guerrero, la bravura, pues “en la guerra [...], el *coraje* permanece como el interés principal.”⁸⁸ Esta virtud se formula como una cualidad del alma, pero también desde luego como un modo de actividad. Ahora bien, por el carácter tan abarcador que a su juicio tienen o deben tener las epopeyas, el héroe no puede limitarse a ser sólo una figura bélica: “a la objetividad de un carácter épico, en primer término, sobre todo para las figuras principales, corresponde que ellas sean en sí mismas una totalidad de rasgos, hombres completos;”⁸⁹ deben mostrarse como hijos, amantes, esposos, dueños de casa, padres, amigos, enemigos, vinculados a su rey, etc. Sólo esa multiplicidad de facetas puede proyectar, por medio de su figura, la red de relaciones que convierta al héroe en un punto de articulación de lo local con lo universal.

El héroe hegeliano, por otra parte, es un personaje con facultades de decisión y de actuación restringidas, a pesar de lo que podría hacer suponer su ubicación respecto del grupo innominado del pueblo, o su poderío, o incluso su condición de varón en una sociedad patriarcal. En relación, por ejemplo, con esto último, puede notarse que Medea o Ariadna pudieron decidir romper todos los lazos con sus respectivos mundos, pero los héroes a quienes ellas seguían, lo mismo que Odiseo en su viaje de regreso o Eneas, esclavo de sus penates y de la grave obligación de fundar una nueva estirpe –

⁸⁸G.W.F. Hegel, *Estética*, trad. A. Llanos, Siglo XX, Buenos Aires, 1983, t. 8, p. 133.

⁸⁹*Ibid.*, p. 140.

ejemplos estos dos últimos que pone Hegel—, no podían bajo ningún concepto emprender acciones tan individuales, pues “pueden tener los héroes deseos y fines, pero lo principal es todo lo que a ellos les sucede en esta ocasión, y no la sola eficacia para su fin”.⁹⁰ Dicho con otras palabras, y recordando por lo inevitable de las similitudes lo que como filósofo de la historia decía de los grandes individuos universales, también los héroes de la epopeya, y en particular de los dos poemas homéricos por antonomasia, que son los que como esteta toma como modelos, se hallan en una posición un tanto pasiva, opresiva, en relación con ese espíritu racional, con ese fresco de toda una civilización, que tienen la pesada función de compendiar.

En consonancia con esto, los héroes además están determinados por el destino o por la necesidad. El individuo, dice Hegel, puede o no estar de acuerdo con lo existente y luego sufrir,⁹¹ pero no puede ignorar que existe una determinación en su vida, que no impera el azar ni tampoco únicamente la voluntad personal.

Encarando el tema desde una perspectiva ya no romántica, para Werner Jaeger el heroísmo épico griego primitivo queda incluido en el campo mayor de la noción de *areté*. Ésta, en Homero, es una cualidad privativa de la aristocracia que, en su aplicación más amplia, abarca la suma de las excelencias que un hombre, una mujer, un animal o aun un objeto pueden llegar a reunir, a condición de ser nobles o de pertenecer a un individuo de esa clase, y, en la acepción más específica y frecuente, designa sólo tres atributos bélicos y viriles: “la fuerza y la destreza de los guerreros o de los luchadores, y ante todo el valor heroico considerado no en nuestro sentido de la acción moral y separada de la fuerza, sino íntimamente unido.”⁹² El heroísmo, pues, se asocia a una moral determinada y a la fuerza física.

Esa moral es agónica: presupone una lucha constante y en todos los terrenos de la vida por conservar y justificar la supremacía, aun entre el grupo de los ya supremos u óptimos (*aristoi*). Además dota de sentido a la vida de un noble, aun cuando no sea el único contenido posible de su vida, como

⁹⁰*Ibid.*, p. 142.

⁹¹*Ibid.*, pp. 144-145.

⁹²Werner Jaeger, “Nobleza y «areté»”, en su libro *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. J. Xirau y W. Rocas, Ciencias Sociales, La Habana, 1971, t. 1, p. 22 [1a. ed. alemana, ca. 1933].

corroborar el mundo cortesano y pacífico de la *Odisea*. Y no sólo se posee por pertenecer a una clase, sino que se prueba, pues “la lucha y la victoria son en el concepto caballeresco la verdadera prueba del fuego de la vida humana.”⁹³ Sin embargo, no se trata sólo ni principalmente de combates del espíritu, sino de enfrentamientos cuerpo a cuerpo y a la vista de todos, en los que valor y acción se constituyen en una unidad sólida, incapaz de distinguirse.

El premio a que se aspira es el honor, que se adquiere por reconocimiento social (elogio y tratamiento respetuoso) y no se concibe sin ese elemento público, ya que el héroe homérico tiene el ágora por conciencia. El honor se exige, y convierte en algo totalmente legítimo el afán de sobresalir, cosa incomprensible para la noción heroica romántica. A él se dedica y, si es preciso, se sacrifica la vida, pues una vida sin prestigio social ni fama carece de sentido. Más aún, el honor y cuanto la *areté* representa aumentan con la muerte digna, lo cual parece común al heroísmo de cualquier época, pues la muerte sella la imagen definitiva del guerrero para la posteridad; es su forma de entrar en la fama: “la *areté* heroica se perfecciona sólo con la muerte física del héroe,” constata Jaeger.⁹⁴

Aristóteles, cuyo pensamiento ético se funda en muchos puntos en la ética aristocrática arcaica y por tanto homérica, explica la motivación última de la *areté* con el concepto de *philotia* o estimación propia y, pensando en Aquiles, la ejemplifica con las siguientes palabras, que el filólogo alemán cita como exponentes del heroísmo helénico:

Quién se sienta impregnado de la propia estimación preferirá vivir brevemente en el más alto goce que una larga existencia en indolente reposo; preferirá vivir un año sólo por un fin noble, que una larga vida por nada; preferirá una sola acción grande y magnífica, a una serie de pequeñeces insignificantes.⁹⁵

E.R. Curtius también esboza su versión del héroe homérico, como etapa inicial de su rastreo del tópico épico valor-sabiduría (*fortitudo-sapientia*) a lo largo del Medioevo, el Renacimiento, el Siglo de Oro español y el Romanticismo francés. Pero antes de referirse al tipo homérico, se detiene en lo que puede ser un héroe en abstracto. “El «héroe» –dice– es un ideal humano como lo es el santo y el sabio.”⁹⁶ Y a continuación se remite a la teoría de Max Scheler, ya comentada antes, donde al héroe

⁹³*Ibid.*, p. 23.

⁹⁴*Ibid.*, p. 25.

⁹⁵Aristóteles *apud* W. Jaeger, *ibid.*, pp. 28-29.

⁹⁶Ernst Robert Curtius, “Héroes y soberanos”, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, trad.

corresponde la categoría de lo noble.

De acuerdo con eso, el héroe homérico ideal, es decir, el que la *Iliada* no muestra en un solo personaje, posee vigor corporal y sabiduría, fuerza y entendimiento. Esta pareja se da en la *Eneida* con una sustitución de sabiduría por virtud moral y, en su forma original, se convierte en tópico con la *Aquileida*, de Estacio. La Edad Media seguirá caracterizando a sus héroes con base en esta dualidad y así San Isidoro de Sevilla podrá afirmar que “se da el nombre de héroes a los hombres que por su sabiduría y su valor se hacen merecedores del cielo.”⁹⁷

Según otro conocido estudioso de la poesía homérica, M.I. Finley, el concepto de héroe, en las obras que estudia, designa cualidades específicas y severamente limitadas dentro de la aristocracia. Hay un código de ética heroica que regula la conducta en todo momento y que es el que impone que, por ejemplo, para dirimir discordias, valgan tres procedimientos, no más: el arbitraje, el juramento por los dioses y el juicio por combate armado; que la defensa de un derecho sea un asunto puramente privado, cuya reclamación corresponde sólo al ofendido; y que la justicia pueda establecerse únicamente entre iguales.

En la epopeya arcaica, nos dice Finley, héroe y guerrero son sinónimos, y esto explica los valores en que se funda la sociedad supuestamente “reflejada”: “el tema principal de una cultura de guerreros está construido sobre dos notas: valentía y honor.”⁹⁸ La primera es inherente al héroe y el segundo es el objeto de su vida, como también lo había observado Jaeger. El más alto honor, desde luego, se obtiene en el combate individual en pleno campo de batalla y, en relación con esto, Finley añade una precisión: “allí, el mérito definitivo del héroe, el significado de su vida, pasaba su prueba final en tres partes: con quién luchaba, cómo luchaba y cómo terminaba.”⁹⁹

Por otro lado, ese tipo de sociedad muestra un mundo determinado de relaciones y una jerarquía bastante clara de actividades. Las relaciones sociales más relevantes se establecen entre hombres, y lo mismo puede decirse de los vínculos personales. Las actividades son dos: el combate y los festines. Y si bien en aquéllos se conquista el valor social por excelencia —el bien supremo para un

M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. 1, p. 242 [1ª ed. alemana, 1948].

⁹⁷San Isidoro *apud* E.R. Curtius, *ibid.*, p. 253.

⁹⁸M[oses] I. Finley, *El mundo de Odiseo*, trad. M. Hernández Barroso, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 164 [1a. ed. en inglés, 1954].

⁹⁹*Ibid.*, pp. 171-172.

héroe-, en los festines surge la ocasión de conservar y transmitir ése y los valores restantes y de cohesionar al grupo. El festín tiene su ética, como lo muestra el hecho de que Telémaco censure faltas al comportamiento de los pretendientes de Penélope, y también una función social:

Por medio de la participación en los alimentos [...], se instituía o se renovaba de manera ceremonial un lazo que ligaba a hombres y dioses, a vivos y muertos, en un universo ordenado de existencia. Era como si la constante repetición de fiestas fuera algo necesario para la conservación del grupo, en el nivel del *oikos* o en el más amplio de la clase.¹⁰⁰

De él, desde luego, están excluidas las mujeres, aunque en este punto las afirmaciones de Finley se vuelven demasiado radicales.¹⁰¹

Las virtudes relativas: el héroe polytropos

Contrariamente a lo visto hasta ahora, y de modo un poco paradójico, puesto que sus héroes son con frecuencia griegos y sus fuentes, estudios filológicos clásicos, *Le culte des héros et ses conditions sociales* [1919] conduce a una concepción notablemente abierta y flexible del heroísmo, tal vez debido a que su autor, Stefan Czarnowski, tuvo el acierto de fijarse no sólo en sus manifestaciones literarias más consagradas, sino también en las sociales, de acuerdo con las exigencias de su enfoque, la sociología, ciencia entonces recién constituida sobre pilares positivistas (de hecho, el libro apareció en una colección dirigida por Émile Durkheim).

En efecto, antes de encarar su objeto, que es San Patricio, Czarnowski cree necesario establecer ciertas precisiones en torno a la noción de héroe y, desechada la distinción de origen alemán entre los héroes históricos (*Heroen*) y los imaginarios de la leyenda, la epopeya, el drama y la novela

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 182.

¹⁰¹Es cierto, en verdad, que una esclava era parte del botín de guerra, junto con otros objetos sólo un poco menos valiosos, como se observa al inicio de la *Ilíada*. Pero el propio *mundo de Odiseo* ofrece ejemplos en contra o que obligan a modificar esa visión; recuérdese el respeto con que el protagonista se dirige, entre otras mujeres, a Nausícaa (*L'Odyssée: "Poésie homérique"*, 5a. ed, ed. Victor Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1955, t. 1, VI, 149-185) y a Arete, que es una reina (*ibid.*, VII, 145-151), sin contar con que, en la *Ilíada*, no recibe igual trato una esclava que una esposa (Andrómaca, Hécuba).

(*Helden*), enumera las características de lo que propone como una “concepción general única”.¹⁰² el héroe es la encarnación de un valor, a menudo de la suma de las cualidades consideradas preciosas en la época en que se forma su leyenda; pero no siempre necesariamente la encarnación de un ideal integral que sintetice todas las virtudes humanas; es un representante, testimoniante y campeón de un orden de seres o de cosas cuyo valor expone por definición; es el representante de un grupo o de una cosa social; alguien que recibe un culto público; un hombre, en contraposición a los dioses y espíritus; alguien que conquista su poder generalmente después de muerto, o de haber entrado en vida en el dominio de los muertos (viajes al otro mundo o a países divinos); alguien que lucha y conquista, ya en el plano puramente físico, ya en el espiritualizado del mundo moral; es el protector de su grupo, una vez muerto; acaba por ser divinizado; es un muerto que conserva la individualidad; un muerto cuya alma permanece atada a sus reliquias; un ser, en fin, cuya muerte tiene alcance social. Todo esto conduce a una definición provisional, que su estudio se encargará de comprobar: “Le héros est un homme qui a rituellement conquis, par les mérites de sa vie ou de sa mort, la puissance effective inhérente à un groupe ou à une chose dont il est le représentant et dont il personnifie la valeur sociale fondamentale.”¹⁰³

Esta definición ayuda a comprender el fenómeno del heroísmo mucho más allá de su realización en los héroes helénicos e incluso de San Patricio, que no pertenece ni a la literatura ni al área mediterránea. Hegel, Emerson, Carlyle, Scheler y Rank, antes de Czarnowski, y Jaeger, Raglan, Curtius, Campbell y Finley, después de él, afirman categóricamente, dan por sentado o no se interesan en matizar la idea según la cual el héroe es un hombre moralmente elevado, que ocupa los más altos peldaños en una escala axiológica cristiana o de base cristiana, remontable por lo menos al pensamiento socrático-platónico. Así ocurre incluso en Campbell, a pesar de lo abundantes que son los ejemplos orientales en su libro y de que su concepción de la elevación moral prevé y hasta presupone la aceptación de verdades que tienen poco que ver con las nociones beatas de moral; la diferencia es de nivel: de todos modos estamos ante un hazaña loable. Czarnowski, en cambio, relativiza el asunto, al admitir que ciertos héroes encarnan un ideal particular, de sectas, sociedades secretas o cofradías, y que

¹⁰²Stefan Czarnowski, *Le culte des héros et ses conditions sociales. Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, préface de H. Hubert, Librairie Félix Alcan, Paris, 1919, p. 3.

¹⁰³*Ibid.*, p. 27.

esos ideales no tienen por qué corresponder siempre a lo que, en ética, es sublime:

Il n'y a pas jusqu'aux vices et aux crimes qui n'aient trouvé des personifications héroïques. Cartouches et, plus récemment, le bandit italien Musolino ont été glorifiés par la légende, le roman populaire, parfois même par des grands poètes. C'est que l'aptitude à faire le mal, lorsqu'elle atteint la perfection, excite l'admiration à l'égal de la vertu. Elle représente aussi bien une catégorie de valeurs que la prédisposition au bien.¹⁰⁴

Algo parecido estuvo a punto de reconocer Carlyle cuando trató de Voltaire, entre reprobaciones y lamentos. Pero su *parti pris* se lo impedía. Sólo la posición objetiva –en todo caso, mucho más objetiva– del científico social podía llevar a esto.

Por lo demás, tres rasgos del héroe de Czarnowski resultan de particular interés y son comunes a otras concepciones comentadas hasta ahora: su carácter de campeón de una causa, de individuo que pone a prueba su fe; su necesidad de “sortir du monde des hommes afin d'atteindre la réalisation complète de la valeur qu'il incarne par définition,”¹⁰⁵ ya muriendo, ya gozando del privilegio de alguna *katábasis* en vida, ya efectuando algún viaje a alguna zona tenebrosa o peligrosa; su naturaleza agónica: “le combat est l'acte héroïque par excellence.”¹⁰⁶

Al cabo de este recorrido a lo largo de más de cien años de reflexión en torno a la cuestión heroica, es posible llegar a las conclusiones siguientes, restringidas en función de las necesidades del trabajo posterior.

En primer lugar, en el término literario ‘héroe’ se pueden distinguir dos usos: uno indica una categoría básicamente funcional, la de protagonista, en tanto que el otro se refiere a una categoría ideológica. Aunque conceptualmente son distintos, no es extraño que se produzcan superposiciones porque con mucha frecuencia los individuos elevados por razones ideológicas al rango de héroes son también los personajes centrales de una trama, aquellos que se desarrollan y cambian, que portan una de las principales fuerzas en conflicto y que se dirigen hacia un objetivo.

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁶*Loc. cit.*

En segundo lugar, el héroe considerado tal desde el punto de vista ideológico puede estudiarse de acuerdo con tres modalidades o perspectivas:

- I. Como cierto patrón biográfico regular, que incluye sobre todo un conjunto de acciones que todo héroe mítico tiende a cumplir.
- II. Como conjunto de cualidades éticas elevadas, que puede darse por existente en la realidad histórica o existir en algunos géneros literarios, particularmente en la epopeya, pero también en otras formas épicas.
- III. Como exponente de cualidades éticas y valores en general de diferentes grupos sociales, no necesariamente de una aristocracia.

El hecho de que un héroe se defina como un conjunto de acciones regularmente cumplidas por un personaje mítico, legendario o literario acerca visiblemente la primera modalidad al concepto de protagonista. No obstante, eso no es un requisito para ese tipo de análisis. Los datos para formar un *hero-pattern* parecen proceder de fuentes diversas, ni siquiera forzosamente literarias.

En tercer lugar, las tres modalidades o perspectivas anteriores, los tres diversos enfoques que al parecer se han adoptado con más frecuencia para definir al héroe, permiten deducir la existencia de cuatro posibles formas de heroísmo: el héroe mítico, el histórico, el épico y el popular.

De ellas, sólo el héroe épico es intrínsecamente literario, es decir, sólo ese tipo se ajusta al presupuesto de héroe literario del que parten esta investigación y la primera de estas conclusiones. No obstante, las otras tres formas de heroísmo se vuelven susceptibles de tratamiento literario a partir de las transformaciones que el concepto de literatura experimenta durante el romanticismo. Los ensayos de Emerson y la prosa ensayística de las conferencias de Carlyle son los ejemplos más representativos. Algunos ejemplos que Czarnowski ofrece sobre bandidos populares abren amplias perspectivas hacia las historias románticas de justicieros por cuenta propia que cualquiera recuerda en la literatura del siglo XIX.

Y, en cuarto lugar, es conveniente conservar esta división en cuatro formas o tipos, aun cuando el término literario 'héroe', en su acepción ideológica, permita teóricamente una

definición única, es decir, aun cuando, en definitiva, se refiera a una sola entidad con rasgos comunes, porque el propósito de esta investigación es identificar y caracterizar una modalidad del heroísmo poco estudiada desde este punto de vista. Buscarla y estudiarla con una definición única, de la que forzosamente tendrían que formar parte los caracteres más generales, contribuiría poco a ese objetivo: dejaría escapar elementos.

CAPÍTULO II

FORMACIÓN DEL HEROE GAUCHESCO: FACUNDO QUIROGA

En principio puede extrañar que un individuo como Facundo Quiroga, y específicamente el Facundo Quiroga de Sarmiento, casi encabece un estudio sobre el heroísmo. Facundo no parece ser un héroe, estrictamente hablando, desde ninguno de los puntos de vista distinguidos en el capítulo anterior. Desde el punto de vista del sentido común tampoco hay muchos elementos para pensar que lo sea: sus “hazañas” son, no pocas veces, deplorables, como cualquiera admitirá sin trabajo. Sin embargo, si se prescinde de la impresión de conjunto que deja al final la lectura de su biografía y se entra en detalles, y si, además, se tiene en cuenta que la actitud misma de Sarmiento respecto de él y de algunos de los valores a que está asociado fue siempre compleja, se puede comprobar que sus vínculos con el heroísmo no sólo existen, sino que son más sólidos de lo que inicialmente uno estaría dispuesto a aceptar.

Ahora bien, antes de proseguir con este tema, es conveniente dedicar unas palabras a un asunto colateral, pero que se ha vuelto de tratamiento obligatorio al estudiar esta obra. Antes me he referido a *Facundo* como una biografía; aflora inevitablemente la cuestión de su filiación genérica. En general, puede afirmarse que la cuestión del género de *Facundo* consta de dos puntos: uno relacionado con su estatuto literario y el otro, con su inserción dentro de la literatura gauchesca.

El primero realmente ha devenido lugar común y, tal como hasta ahora se ha tratado, es decir, enumerando los géneros que la obra comprende o todos aquellos con los que establece algún punto de contacto, no ofrece mayor interés. Por otro lado, es un problema que data del año

mismo de publicación de la obra. Una reseña anónima publicada en *El Tiempo* (Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1845), advertía: “Cometería un error el que juzgase como simple biografía este trabajo del señor Sarmiento”.¹ El propio autor tocó el punto en una carta a Augusto Belin Sarmiento, de marzo de 1874, en que afirma: “El libro este es una especie de poema, panfleto, historia, que, habiendo pasado el objeto con que se escribió, queda vivo no obstante y pasa á otras lenguas con veinte años de retardo, por el interés y novedad de sus ideas”.² Y en el primer hito de la historiografía literaria argentina, Ricardo Rojas considera que *Facundo* es una obra épica en prosa, heredera, junto con *Martín Fierro*, de la épica folclórica precedente.³ Entre los críticos posteriores, Alberto Palcos merece una mención particular, pues, al observar la variedad de géneros del libro,⁴ parece ser uno de los primeros en valorar la naturaleza ante todo literaria, y en situar la polémica en una perspectiva estética;⁵ con ello, ofrece un elemento de contrapeso a las enmiendas, al parecer justificadas en términos de veracidad, pero a menudo incomprensivas en términos de verosimilitud, hechas desde el punto de vista sólo del historiador, de Valentín Alsina, y por la tendencia que con él comenzó. El estatuto literario de *Facundo* no puede fijarse de manera unívoca —en ese sentido, referirme a él como biografía significa sólo privilegiar su componente biográfico, que es el que más me interesa en este caso. Como buen exponente del romanticismo, y de su manifestación hispanoamericana en particular, *Facundo* es una intersección dinámica de elementos genéricos. Sobre el segundo punto mencionado arriba —su inserción en la gauchesca—, trataré más adelante en este capítulo (sección “El héroe gauchesco”).

Prosiguiendo con la paradoja enunciada al inicio, cabe recordar que *Facundo* o, como

¹Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, ed. crítica, prólogo y notas de Alberto Palcos, reed. ampliada, Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, p. 471; en adelante citaré por esta edición, conservando su ortografía tal cual; las referencias se indicarán en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

²“Carta de Sarmiento a su nieto”, en D.F. Sarmiento, *ibidem*, p. 44.

³*Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Río de la Plata*, Losada, Buenos Aires, 1948, t. 1, p. 565.

⁴*El Facundo. Rasgos de Sarmiento*, El Ateneo, Buenos Aires, 1934, pp. 56 y ss.; puede verse también su “Prólogo” a D.F. Sarmiento, *op. cit.*, pp. x-xi, donde reitera la idea.

⁵Véase una reformulación de cierto interés, en la que la cuestión de los géneros se asocia a un concepto de mezcla y éste a la vez a la condición de exiliado de Sarmiento, en Noé Jitrik, “El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza”, en D.F. Sarmiento, *Facundo o Civilización y barbarie*, 2ª ed., pról. N. Jitrik, notas y cronología Nora Dottori y Silvia Zanetti, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. xxii-xxiii.

originalmente se tituló, *Civilización i Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga i aspecto físico, costumbres i abitos de la República Argentina*⁶ (1845), se publicó,⁷ entre otros, con los propósitos inmediatos y explícitos de, en primer lugar, desnudar ante el mundo —a juicio de Sarmiento— civilizado y en particular ante la opinión pública chilena las atrocidades de la dictadura de Juan Manuel Rosas por medio de la narración de los hechos de quien encarnaba y sintetizaba lo más brutal de la tendencia (la barbarie⁸) que Rosas había convertido en modo de gobierno: el caudillo riojano Juan Facundo Quiroga, y, en segundo lugar, defender la legitimidad de la lucha de los inmigrados argentinos contra la dictadura.⁹ Es decir, que es una obra de fuerte

⁶Guillermo Ara, "Las ediciones del *Facundo*", *Revista Iberoamericana*, 23 (1958), p. 378; curiosamente, la edición de A. Palcos no aclara el título original, a pesar de ser una edición crítica.

⁷Según Elizabeth Garrels, "El *Facundo* como folletín", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 444-447, vio la luz en el periódico *El Progreso*, de Santiago de Chile, entre el 2 de mayo y el 21 de junio de 1845, en entregas más o menos continuas entre el número 769 y el 813; la autora, después de revisar los números existentes del folletín, es del criterio de que los dos últimos capítulos de las ediciones actuales de la obra ("Gobierno unitario", "Presente i porvenir") no formaban parte del texto original, sino que fueron incorporados a la edición príncipe, que, como se sabe, data también de 1845 y se publicó en la capital chilena. Para más información de carácter filológico, véase Guillermo Ara, art. cit., pp. 375-394, que, a pesar de admitir que no pudo cotejar totalmente la edición príncipe con el folletín, aún es de mucha utilidad, y, en este mismo artículo de E. Garrels, p. 430, la nota 25, que enmienda algunas afirmaciones de Alberto Palcos y completa otras de Guillermo Ara.

⁸Para una revisión de los orígenes históricos del término 'barbarie' y de otros relacionados con él (civilización, salvaje, cultura), así como de su uso y valores en algunos ensayos argentinos, cf. María Rosa Lojo, *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XX)*, Corregidor, Buenos Aires, 1994, pp. 11-43.

⁹Véase el "Anuncio de la «Vida de Quiroga»" que apareció en *El Progreso* el 1º de mayo de 1845, en que Sarmiento, alarmado por la presencia en Chile de un enviado oficial de Rosas, se siente urgido de publicar su obra: "Un interés del momento, premioso i urgente a mi juicio, me hace trazar rápidamente un cuadro que habia creído poder presentar algun dia, tan acabado como me fuese posible. He creído necesario hacinar sobre el papel mis ideas tales como se me presentan, sacrificando toda pretensión literaria a la necesidad de atajar un mal que puede ser trascendental para nosotros"; "Para arribar a este objeto, para santificar nuestra causa, publico los apuntes adjuntos" (D.F. Sarmiento, *op. cit.*, pp. 1 y 4). Hubo también otros propósitos. En una carta fechada en Montevideo, el 22 de diciembre de 1845, Sarmiento afirma: "Con el fin de agitar todas las preocupaciones del interior [sc. del país] escribí *Facundo*, del que ize pasar a cordillera cerrada un cajón", "remito a S.Exa. un ejemplar del *Facundo* qe e escrito con el objeto de favorecer la revolución i preparar los espíritus" ("Carta de Sarmiento al General José María Paz", en D.F. Sarmiento, *ibid.*, pp. 441 y 444). Por otra parte, está el menos urgente, pero de mayor ambición desde el punto de vista intelectual, de explicar la situación política, social, económica e histórica de la Argentina en ese momento como un resultado del condicionamiento del medio geográfico, a partir de una idea de Herder y según el modelo que le había dado *La democracia en América*, de Alexis de Tocqueville (Raúl A. Orgaz, *Sarmiento y el naturalismo histórico*, Imprenta Argentina, Córdoba, 1940, p. 29), y como un resultado además de la raza. Sobre otros propósitos, véase A. Palcos, "Prólogo" a D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. x.

carácter panfletario, escrita desde la perspectiva menos propicia para exaltar los valores del personaje biografiado. Sin embargo, aun inmerso en ese estado de premura y de urgencia blasfematoria, Sarmiento era algo más que un libelista. En el momento de escribir *Facundo*, era una especie de crisol de tendencias intelectuales y formas de pensamiento diversas y no pocas veces contradictorias; en todo caso, por lo menos, difíciles de armonizar. Había recibido, por medio de sus lecturas de autores franceses, tanto la idea ilustrada del culto al progreso y la confianza en la ciencia y el pensamiento racional o los postulados básicos del liberalismo burgués, como la devoción romántica por el espíritu del pueblo y la admiración por los grandes hombres históricos. Y eso lo llevó a detestar la inercia económica y social que representaba para el avance de la Argentina el modo de vida de los gauchos y al mismo tiempo a describir con cierta simpatía sus tipos sociales, más bien a sistematizarlos a partir de casos aislados y excepcionales, según la conocida crítica de Alsina,¹⁰ y sobre todo lo llevó a abominar de *Facundo* al mismo tiempo que le reconocía cierta grandeza, a veces demasiado elevada para que no sea posible hablar de una seducción involuntaria.

Esta ambigüedad en la actitud de Sarmiento hacia *Facundo* ha sido ya notada por la crítica, y también por otros escritores. Ricardo Güiraldes, por ejemplo, escribía en una carta en 1925: "En el transcurso de las páginas de *Facundo* que quieren ser una oración fúnebre del bárbaro (sic), los cantos más intensos, tal vez los únicos que en ellos existen son para él, y hasta más de una vez para el mismo Quiroga".¹¹ Alberto Palcos, por otra parte, ha hablado de "una biografía que conquista al biógrafo";¹² Américo Castro compara lo que sucede en *Facundo* con lo que en algunas pinturas y dibujos de Goya, donde "se aspira el horror, a veces con sublimación, de su negativa grandeza", y percibe un "atractivo de sondear lo espantoso";¹³ Allison Williams Bunkley, con la precisión característica del oxímoron, observa en esta biografía, lo mismo que en

¹⁰ "Notas de Valentín Alsina al libro «Civilización y Barbarie», en D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 351, nota 2.

¹¹ "A Valéry Larbaud [en la isla de Elba]; carta europea", en sus *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1962, p. 775.

¹² *Sarmiento. La vida, la obra, las ideas, el genio*, 3ª ed., El Ateneo, Buenos Aires, 1938, pp. 61-63.

¹³ "En torno al *Facundo* de Sarmiento", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte; recopilación de textos publicados por miembros de la Institución*, Buenos Aires, 1988, p. 165 [1ª ed. del artículo, 1938].

la de Aldao, una “renuente simpatía” hacia las figuras titánicas;¹⁴ Armando Zárate ha dicho que “Sarmiento escribió el *Facundo* para denunciar a un demonio, pero romántico como era, le salió un héroe”;¹⁵ Antonio Pagés Larraya afirma que “es el juego de luces y sombras del carácter de su héroe el que se impone finalmente en *Facundo*”;¹⁶ Roberto González Echevarría, ha llevado más lejos el tópico de las afinidades entre el prócer y el caudillo¹⁷ al observar que “es con fascinación y asco que Sarmiento se aproxima a Facundo Quiroga como alguien que sondea en los más oscuros rincones de su subconsciente”;¹⁸ María Rosa Lojo, en fin, ha constatado una vez más “la fascinación que inspira el personaje”¹⁹ a su autor. No obstante, salvo unas pocas excepciones de las que volveré a tratar más adelante, en general falta comprobar las manifestaciones específicas de esa ambigüedad y sobre todo remitirlas a un marco conceptual satisfactorio.

Por el momento, y para comenzar un análisis que indague en posibles características heroicas de su protagonista y que, de paso, contribuya a modificar el estado de la cuestión antes examinada, es preciso tener en cuenta que no todo *Facundo* trata sobre el personaje que le da título. Esta obra consta de varias partes, que el propio Sarmiento distinguió considerándolas tales, con autonomía unas respecto de las otras, o simplemente suprimiendo algunas, en las ediciones que de ella hizo. Hay primero una introducción que fue suprimida en las ediciones segunda y tercera (p. 9, nota 4); luego varios capítulos de descripción e historia de la República Argentina (I a IV en esta edición); a continuación nueve capítulos dedicados principalmente a la vida de Quiroga (V a XIII), y finalmente dos capítulos en los que se analiza el carácter históricamente inevitable de la muerte del caudillo y se intenta atisbar el futuro de una Argentina sin Rosas (XIV

¹⁴*Vida de Facundo*, trad. L. Echávarri, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p. 187 [1ª ed. en inglés, 1952].

¹⁵“El *Facundo*: un héroe como su mito”, *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), p. 472.

¹⁶“La «recepción» de un texto sarmientino: *Facundo*”, en Academia Argentina de Letras, *op. cit.*, p. 366.

¹⁷Sobre ese tópico, véase, entre otras obras, LeRoy Rutherford Shelton, *The Gaucho in the Works of Sarmiento*, tesis, University of Colorado, 1969, pp. 14, 15 y 28, que, aunque es un trabajo excesivamente descriptivo, limitado la mayor parte de las veces a glosar actitudes y opiniones de Sarmiento, reúne pasajes de interés, tomados tanto de otras obras del escritor y prócer argentino como de las de sus contemporáneos y biógrafos; asimismo puede verse Antonio Pagés Larraya, *art. cit.*, pp. 351-352.

¹⁸Roberto González Echevarría, “Redescubrimiento del mundo perdido: el *Facundo* de Sarmiento”, *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), p. 389.

¹⁹*Op. cit.*, p. 75.

y XV), que fueron también suprimidos en las ediciones antes mencionadas (p. 227, nota 132). De esas secciones, interesan en relación con Facundo en principio sólo la introducción y los capítulos biográficos.

La presentación de Facundo

La introducción tiene un comienzo justificadamente célebre que, más allá de las huellas que conserve de la forma folletinesca en que originalmente apareció la obra,²⁰ e incluso del innegable efecto retórico que busque —fincado por demás en una larga tradición clásica no folletinesca, como seguidamente se verá—, “muestra una voluntad exaltatoria que se trasciende y se precipita sobre las significaciones”.²¹ “Sombra terrible de Facundo! voi a evocarte” (p. 9). Un apóstrofe como éste sólo se dirigiría a alguien que no solamente estuviera en la muerte, sino que además tuviera la facultad de penetrar la realidad aparente de las cosas más allá que los demás, pues va a ser evocado para que saque a la luz un conocimiento secreto: “para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta i las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!” (*loc. cit.*).

Precisamente por esto, se hace difícil aceptar la relación con “la fórmula medieval del exorcismo” que para este apóstrofe se ha propuesto.²² El exorcismo es una práctica ritual dirigida a expulsar del cuerpo del poseído a un espíritu, generalmente maléfico, y a esos fines se reduce todo diálogo con él, es llevado a cabo por un sacerdote o equivalente, normalmente comporta una orden o mandato explícito, y se hace en el nombre de Dios, de Cristo o de su Iglesia.²³ Sólo Jesús, en Lucas, 4, 31-37, no invocó a nadie, por razones obvias, y los presentes se preguntaban qué

²⁰Para E. Garrels, el espectro y el secreto son aquí “dos clichés melodramáticos por excelencia”; art. cit., p. 429.

²¹Noé Jitrik, *Muerte y resurrección de «Facundo»*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 23.

²²Elvira Aguirre, “Pragmática del texto narrativo. Observaciones sobre el uso «modelo» en D.F. Sarmiento”, *Río de la Plata*, 1989, núm. 9, p. 78..

²³Rossell Hope Robbins, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, Bonanza Books, New York, 1981, s.v. “Exorcism”, pp. 180-189.

palabra era aquella que con autoridad daba órdenes a los espíritus inmundos y éstos salían.²⁴ Ninguno de estos rasgos formales concurre en el impresionante *incipit* de Sarmiento. Pero, sobre todo, Sarmiento no podía exorcizar al espíritu de Facundo, metafóricamente, porque no se trataba de expulsarlo del cuerpo de la Argentina, sino de que compareciera para dar un conocimiento. Más probable parece que este comienzo se vincule, directa o indirectamente, con una *nékyia* o evocación de los muertos; quizá con la muy conocida del canto XI de la *Odisea*, en que se invoca a Tiresias para que revele verdades; la referencia inmediata, en el texto de Facundo, a Edipo y la Esfinge, personajes del mundo helénico muy cercanos a Tiresias,²⁵ puede corroborar esta conjetura.

Facundo es objeto de la admiración, tan horrorizada como se quiera, pero real, perceptible, de Sarmiento; es –salvando las distancias– una especie de Tiresias a quien se invoca para que, abandonando el reino de los muertos por unos instantes, salga a ayudar a los vivos a salvarse de la desgracia con el don de su sabiduría.

Desde luego, el carácter retórico, de convención cultural ya hecha, salta mucho más a la vista cuando se pone de manifiesto que lo que Sarmiento pide al espectro es una de las cosas que precisamente no le reconoció en vida: sabiduría, conocimiento, discernimiento, pues su nombre la mayor parte de las veces estuvo asociado a la barbarie y a la violencia, y porque esta petición es esencialmente un modo oblicuo de decir lo que el autor, y no el personaje, va a hacer en las páginas siguientes, como émulo inconfeso de Tocqueville. Pero, de cualquier modo, su forma literaria es la de un apóstrofe, y esto no carece de consecuencias: significa además que Sarmiento recurre a lo que la retórica ha denominado *ornatus* patético, y que con ello sitúa su discurso, aunque sea inicialmente, en el *genus sublime*, al cual pertenecen sólo grandes figuras como los reyes de la tragedia o los héroes de la épica.²⁶

²⁴*Biblorum Sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, Editiones Desclee, de Brouwer, Bonis Auris, 1943, t. 2, p. 980.

²⁵En el canto XI, Odiseo ve a Edipo entre los muertos, poco después de interrogar a Tiresias, y el narrador recuerda el incesto con Yocasta (Epicasta la llama); es innecesario recordar la cercanía del famoso adivino con Edipo en el *Edipo rey*, de Sófocles.

²⁶Véase Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. M. Marín Casero, Gredos, Madrid, 1975, s.v. 'apostrophe', parágs. 442-444, pp. 221-222, 'pathos', parág. 70, pp. 50-51, y 'genera elocutionis', parágs. 465-468, pp.

Y la comparación con Rosas, la otra figura prominente, así como una serie de otras comparaciones que hace Sarmiento a lo largo del libro y aun fuera de sus páginas, corroboran la exactitud de la afirmación anterior. Rosas ciertamente es grande por un momento: “¿por qué sus enemigos quieren disputarle el título de *Grande* que le prodigan sus cortesanos? Sí; grande i mui grande es para gloria y [sic] vergüenza de su patria” (p. 10). Pero inmediatamente es despojado de su grandeza: es “el Esfinje Argentino, mitad mujer por lo cobarde” (*loc. cit.*), aunque sea también mitad tigre (por lo sanguinario, contrariamente a Facundo, que será Tigre de los Llanos por otras razones). Facundo, en cambio, es “valiente, audaz” (p.9); no sólo provinciano y bárbaro. Es además un hombre representativo de un pueblo:

en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestacion de la vida arjentina tal como la han hecho la colonizacion i las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una séria atencion, porque sin esto la vida i hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerian entrar sino episódicamente en el dominio de la historia (p. 17).

Más aun, Facundo “es el personaje histórico mas singular, mas notable que puede presentarse a la contemplacion de los hombres que comprenden que un caudillo [...] no es mas que el espejo en que se reflejan en dimensiones colosales las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nacion en una época dada de su historia” (*loc. cit.*). Es tácitamente el equivalente de Alejandro Magno para Grecia, si bien puede inferirse que sus misiones son contrarias. Éste, dice Sarmiento, extiende la esfera de la acción civilizadora de Grecia por el Asia, en tanto que Facundo —veremos— será el principio de la barbarie y en numerosas ocasiones se comparará con un beduino, con un emir, con un hicso, con un tártaro, con un Atila, con Tamerlán, en fin, con un asiático, con toda la connotación peyorativa que esto tiene en la obra. Pero situarlo a la altura de Alejandro Magno, que ha sido a lo largo de los tiempos uno de los héroes paradigmáticos y que, por otra parte, es un héroe típico como figura histórica, como figura épica y como cumplidor eminente del modelo biográfico, realmente no es poco decir.

Por otra parte, Facundo cumple también con un elemento típico de muchos héroes que o bien son míticos o bien han llegado a adquirir rasgos de un arquetipo mítico biográfico: es un ser

de muerte incierta: “Diez años aun despues de tu trájica muerte, el hombre de las ciudades i el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «No! no ha muerto! Vive aun. Él vendrá!!» — Ciertó! Facundo no ha muerto” (p. 9). Armando Zárate ya ha notado que esta característica vincula a Facundo con este tipo de héroe.²⁷ Sin embargo, aun cuando luego afirme que “la caracterización del personaje [...] forma parte de un sistema complejo que sigue los pasos perfectamente precisos del relato mítico”,²⁸ no sabemos realmente cuáles son esos pasos ni a qué modelo de héroe mítico se pueden remitir. Zárate, por toda posible fuente, cita (una vez y de segunda mano) a Mircea Eliade, y menciona a otros autores (Lévi-Strauss, Frazer, Propp, Slochower), en relación con estudios de folclor, pero sin consignar ni un título ni lo que toma de ninguno de ellos. En general, su artículo acusa varios descuidos que le imposibilitan realizar una contribución sólida, siquiera aprovechable, a este tema.

Lo notable no es, pues, sólo que no haya muerto del todo, desde un punto de vista metafórico, por perdurar en las tradiciones populares (punto sobre el que volveré más adelante) o en la política o en Rosas, como seguidamente aclara Sarmiento, sino que, como Arturo o Cristo (aunque por razones muy diferentes) o como Heracles (en “Los caballos de Abdera”, de Lugones, por ejemplo), regresará. Facundo, como el héroe de Raglan, tiene una muerte misteriosa,²⁹ poco clara, que puede permitir los regresos señalados en los patrones biográficos de Campbell (“retorno, resurrección”³⁰) y de De Vries (“he returns later”³¹). No importan las razones, pues él no es un redentor, pero tiene esa capacidad de varios héroes míticos de no agotarse en el momento de su desaparición física, y eso lo distingue necesariamente.

La introducción, de esta forma, presenta cuatro de los puntos principales que los capítulos biográficos desarrollarán y que, como inmediatamente se verá, forman parte de la caracterización de lo que he llamado héroe elevado y del héroe según los modelos biográficos: Facundo es un

²⁷Art. cit., p. 475.

²⁸*Ibid.*, p. 477.

²⁹[Fitz Roy Richard Somerset] Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Methuen, London, 1936, p. 180.

³⁰Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 224.

³¹Jan de Vries, *Heroic Song and Heroic Legend*, trad. B.J. Timmer, Oxford University Press, London, 1963, p. 216.

hombre extraordinario, posee valentía, es digno de ser comparado con otras grandes y complejas figuras históricas (o, lo que es igual, de alguna manera pertenece al panteón de los héroes de los pensadores románticos) y cumple con acciones paradigmáticas de la vida de cualquier héroe mítico. En cuanto a su caracterización como héroe gauchesco, será menor y posterior.

El patrón biográfico heroico

Para continuar con el aspecto del heroísmo mítico en los capítulos biográficos, es preciso mencionar un pasaje que la crítica ha elogiado hasta el ditirambo como presentación de Facundo.³² Se trata del inicio del capítulo V. Sarmiento narra el encuentro de alguien a quien no nombra, sino llama genéricamente gaucho cuchillero (p. 79), prófugo (p. 80) y un gaucho (pp. 80 y 81), con un tigre muy temido en el “desierto” entre San Luis y San Juan, pues se había habituado al sabor de la carne humana después de matar a unas ocho personas. El aludido es capaz de soportar con sangre fría el asedio obviamente agresivo de la fiera durante más de dos largas y extenuantes horas subido en un árbol endeble, hasta que por fin llegan dos amigos a ayudarlo. Entonces amarran al tigre, y el hombre puede bajar del árbol. Precisamente por estar atado, el animal se pone ciego de la furia, y el hombre lo mata a puñaladas, ganándose la fama de vencedor de la bestia: “también a él le llamaron *tigre de los Llanos*, i no le sentaba mal esta denominacion a fê” (p. 81). Como era de esperarse, se trataba de Facundo.

En realidad, independientemente de las razones que haya para elogiarlo, el pasaje es tan retórico como el apóstrofe inicial (incluso en el sentido peyorativo de receta ya probada y repetida que no es posible atribuir a aquél); ni siquiera depara una verdadera sorpresa, pues por razones lógicas una presentación como ésa en un capítulo que lleva por subtítulo “Vida de Juan Facundo Quiroga” no podía pertenecer sino a dicho personaje (y desconocerlo no es sino llevar el artificio un poco lejos). Pero sí tiene el valor de mostrar al personaje en una magnitud peculiar.

³²Véase, por ejemplo, el análisis de R. González Echevarría, art. cit., pp. 401-406.

Facundo, en efecto, comparece por primera vez dentro del cuerpo de la obra por medio de una hazaña propia de héroes míticos y legendarios, por medio de una acción que puede figurar entre las pruebas que cualquier héroe tiene que vencer, por medio de un combate que pone de relieve su energía de ánimo y su fuerza física desmedida: el enfrentamiento y la muerte de una fiera que, equivalente del monstruo mítico (o, en algunos casos, de los perseguidores o del padre), sitúa a su vencedor en una función que simbólicamente coincide con la de un Teseo, un Heracles, un Apolo, un David, un San Jorge, un Arturo o un Sigfrido y que se corresponde con funciones ya señaladas por autores de estudios de paradigmas biográficos heroicos como J.G. von Hahn ("mata a sus primeros perseguidores"),³³ Otto Rank ("he takes his revenge on his father"),³⁴ Lord Raglan ("a victory over the king and/or a giant, dragon, or wild beast"),³⁵ Joseph Campbell (el camino de las pruebas)³⁶ y Jan de Vries ("the fight with a dragon or another monster").³⁷

En este mismo sentido, su muerte se produce después de haber conquistado un poder, después de haber sido ascendido al gobierno, y tras haber caído en desgracia con un poder superior o de haberse convertido en un peligro para Rosas, lo que, traducido al lenguaje del patrón mítico, puede entenderse como una equivalencia del haber reinado sin mayores problemas por un tiempo y posteriormente haber perdido el favor de los dioses, que son las funciones 14 y 16 de Lord Raglan.³⁸ Su muerte, además, no ocurre de modo natural, ni siquiera por accidente ni en un combate; puede considerarse revestida de cierto carácter extraordinario, mucho más si se piensa que ya él estaba avisado y que, por tanto, marchaba hacia ella como normalmente no haría nadie, concordando con la función 13 de von Hahn.³⁹ Los lugares donde estuvo Facundo o donde hizo algo de alguna relevancia se convierten, después de muerto, en sitios marcados, en

³³ *Apud* Alan Dundes, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", en Robert A. Segal (ed.), *In Quest of the Hero*, Princeton U.P., Princeton, 1991, p. 189.

³⁴ "The Myth of the Birth of the Hero", trad. F. Robbins y S.E. Jelliffe, en R.A. Segal (ed.), *op. cit.*, p. 57.

³⁵ [Fitz Roy Richard Somerset] Raglan, *op. cit.*, p. 180.

³⁶ *Op. cit.*, p. 94.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 6.

monumentos o reliquias de su paso por el mundo, de modo similar a como, según nota Raglan,⁴⁰ sucede con los sepulcros de los héroes, que se multiplican y se vuelven sitios de recordación o veneración: “En San Juan muéstranse hoi en la quinta de los Godoyes tapias pisadas por Quiroga; en la Rioja las hai de su mano en Fiambalá” (p. 83). Y, después de narrar su muerte, Sarmiento se siente en la necesidad de explicar quién ha sido su autor, de aclarar que no ha sido un individuo cualquiera, sin biografía: Santos Pérez “es el gaucho malo de la campaña de Córdoba, célebre en la sierra i en la ciudad por sus numerosas muertes, por su arrojo extraordinario, por sus aventuras inauditas” (p. 224). Es cierto que lo rebaja al decir que “con miras mas elevadas habria sido el digno rival de Quiroga; con sus vicios solo alcanzó a ser su asesino” (*loc. cit.*). Pero tanto su descripción física como su muerte, la frialdad con que la acepta, la comparación con Danton, le dan un valor de hombre de méritos. Naturalmente, no podía ser de otra forma. Si le ha otorgado a Facundo en numerosas ocasiones una condición especial, es lógico que al contar su muerte destaque que quien se la causó gozaba también de alguna estatura. Normalmente los héroes míticos no sólo mueren jóvenes, sino también frente a rivales de igual o parecido *status*.

La valentía, por su parte, y como se ha visto en el lugar correspondiente, es de esas condiciones que no sólo no pueden faltar en un héroe tanto mítico como de otros tipos, sino que pertenecen a las nociones más generales y corrientes acerca de cualquiera de ellos (incluyendo, por supuesto, al gauchesco, como más adelante se notará). Facundo la tiene; lo hemos dicho. Y aunque Sarmiento lo recuerda en una ocasión irónicamente, al narrar cómo hizo azotar en Mendoza a una mujer cuya única falta fue saludarlo a su paso, cuando él iba enfurecido (p. 85) —pudo asimismo recordarlo con motivo de otros innumerables actos de vileza—, hay dos detalles a los que, aun con la cautela necesaria, es preciso darles por lo menos tanta importancia como al pasaje del encuentro con el tigre o al hecho de que en otro momento (tras la toma de Tucumán) se lo compare con otro animal símbolo de poder y coraje, el león (p. 195).

Uno de ellos es que, entre los testimonios que Sarmiento recibió para escribir la parte biográfica, se encuentra un informe, fechado en Copiapó, Chile, el 16 de marzo de 1845 (de lo

⁴⁰*Ibid.*, p. 12.

que se deduce que tuviera tiempo de leerlo antes de publicar la obra en folletín), en que se le recomendaba: "Quisiera que Vd. se fijase en las cualidades siguientes de Quiroga que verá Vd. probadas en mis datos. 1°. Nada de valiente de hombre á hombre".⁴¹ Si Sarmiento realmente tuvo oportunidad de leer ese testimonio, es evidente que no lo tomó al pie de la letra en lo concerniente a ese, su primer punto, pues en el capítulo XIII, "Barranca-Yaco!!", narra lo que él mismo califica como "acto de arrojo" (p. 215), que consiste en desarmar y conducir a la policía a un hombre que, cuchillo en mano, se resistía a un sereno (según el texto de la primera edición, que se reproduce en nota como variante textual, era un bandido con puñal que se defendía de cuatro celadores; p. 214, nota 127). No es, desde luego, un combate cuerpo a cuerpo típico, pero demuestra que, para Sarmiento, Facundo era capaz de enfrentarse solo y en condiciones de anonimato (iba embozado en su poncho, no se identificó por su nombre), es decir, sin recurrir al terror que inspiraba su figura pública, únicamente confiado en su habilidad, con otro hombre y, sobre todo, denota una modificación, al menos conjetural, debida a Sarmiento, en un aspecto en que pudo haberse atendido a un dato supuestamente verificado con personas que conocieron al caudillo. Si no llegó a leer la carta, de todas formas le reconoció el arrojo y dio un elemento para matizar su en general tétrica personalidad.

El otro detalle procede también del cotejo de un pasaje de ese capítulo con una fuente externa a la obra y tiene, como el anterior, el inconveniente de apoyarse en una conjetura. Pero, concediendo que posea algún grado de veracidad, puede servir como indicio de la actitud de Sarmiento respecto de su personaje. Según Juan Alfonso Carrizo, para escribir "Barranca-Yaco!!", su autor se valió de un cantar tradicional dedicado a la muerte de Quiroga que aún en 1930 se conocía en la provincia de Salta (que es quizá aquél a que aludía la introducción al decir que el caudillo estaba vivo en las tradiciones populares [p. 9] y que por otro lado ayuda a dar una medida del modo en que su protagonista se convirtió en mito en la literatura de tradición oral). En una de sus partes, ese cantar reza:

Al fin Quiroga llegó
a Tucumán y Santiago,
arregló todas las cosas

⁴¹ Antonino Aberastarain, "Carta de Aberastarain a Sarmiento", en D.F. Sarmiento, *op. cit.*, p. 291.

y emprendió el viaje aciago.
Quiroga lo sabe todo,
hasta el peligro salvado,
sobre el grande que le espera
del enemigo burlado.⁴²

Y la hipotética versión sarmientina sería:

Quiroga en tanto llega a su destino, arregla las diferencias entre los gobernadores hostiles, i regresa por Córdoba a despecho de las reiteradas instancias de los gobernadores de Santiago i Tucuman, que le ofrecen una gruesa escolta para su custodia, aconsejándole tomar el camino de Cuyo para regresar. ¿Qué jenio vengativo cierra su corazon i sus oidos, i le hace obstinarse en volver a desafiar a sus enemigos, sin escolta, sin medios adecuados de defensa? ¿Por qué no toma el camino de Cuyo, desentierra sus inmensos depósitos de armas a su paso por la Rioja, i arma las ocho provincias que están bajo su influencia? Quiroga lo sabe todo, aviso tras aviso ha recibido... (pp. 220-221).

De este modo, Sarmiento habría enriquecido la narración oral interpolando todo el segmento comprendido entre “a despecho” y “bajo su influencia?”, y con esto añadiría “otra glosa al heroísmo de Quiroga”⁴³ al enfatizar su desprecio por las advertencias y las escoltas o, lo que es igual, su voluntad de enfrentar el mayor peligro con lo que desde su perspectiva era la máxima muestra de valentía. En todo caso, como decía en relación con la comparación anterior, aun cuando Carrizo no tuviera razón y Sarmiento no hubiese tenido en cuenta ese cantar —aunque el análisis en varios momentos parece muy convincente—, hay un hecho que sí es cierto, y es que el texto le reconoce a Facundo ese desprecio por la ayuda, por todo lo que comporte desconfianza en las fuerzas propias.

El héroe histórico romántico

Según las concepciones de Hegel, Emerson, Carlyle y, además, Cousin —quien

⁴²Juan Alfonso Carrizo, “Sarmiento y el cantar tradicional a la muerte del General Juan Facundo Quiroga”, en *Academia Argentina de Letras, op. cit.*, p. 140 [1a. ed. del artículo, 1939].

⁴³*Loc. cit.*

probablemente sea la fuente más directa de Sarmiento en este tema—,⁴⁴ el heroísmo es una cualidad innata, y se manifiesta de diferentes maneras según los casos, pero siempre desde la más temprana edad. Todo héroe lleva plasmada desde su nacimiento alguna marca que da la medida de su condición. Y aunque Sarmiento, para explicar el hecho de que Facundo se haya convertido en un ser malvado, tenga que recurrir al condicionamiento social, que es una idea extraña a las teorías del héroe de los pensadores antes mencionados (procede de la Ilustración francesa), concuerda con ellos en apuntar la existencia de esa marca. Facundo, en efecto, está hecho de la materia de todos los héroes: es héroe por nacimiento (aun cuando inmediatamente parezca contradecirse, sin darse cuenta).⁴⁵ Pero, condicionado por un medio deformante, salió deforme. Dicho de otra manera, si no se hubiese desarrollado en un medio social con caracteres como los que describió en los primeros capítulos (y esta idea de sistema hace que se pueda discriminar la que causa la contradicción anterior, tal vez como concesión no muy pensada a sus posibles y varias fuentes biográficas⁴⁶), seguramente habría dado un Napoleón. Y, antes de notarlo en otras manifestaciones, lo identifica en su propia cara, por medio de la frenología o fisonomía, el método que creó G.K. Lavater y al que Sarmiento atribuye, lo mismo que al determinismo del medio, un carácter científico que a la larga no se le ha reconocido, pero que en la literatura del siglo XIX gozó de indiscutible prestigio para hacer descripciones de personajes:

La estructura de su cabeza revelaba, sin embargo, bajo esta cubierta selvática, la organización privilegiada de los hombres nacidos para mandar. Quiroga poseía esas cualidades naturales que hicieron del estudiante de Brienne el Jenio de Francia, i del mameluco oscuro que se batía con los franceses en las Pirámides, el Virrey de Egipto. La sociedad en que nacen da a estos caracteres la manera especial de manifestarse: sublimes,

⁴⁴Raúl A. Orgaz, *op. cit.*, pp. 46-49; Cousin, no obstante —y según recuerda el propio Orgaz—, es un pensador ecléctico cuyo mérito principal consistió en difundir las ideas de otros pensadores, tanto en lo que atañe a la filosofía de la historia como a la filosofía en general o a la estética. Las concernientes al concepto de hombre extraordinario las tomó de Hegel, a quien prefiero acudir sin mediaciones.

⁴⁵Cuando un hombre llega a la fama —dice—, la curiosidad escruta en sus hechos, “i no pocas veces entre fábulas inventadas por la adulación, se encuentran ya en jermen en ella los rasgos característicos del personaje histórico” (p. 82). Entonces narra dos anécdotas sobre Alcibiades y nuevamente Napoleón en la infancia, y la tercera es sobre Facundo. La conclusión: “¿No es ya el caudillo que va a desafiar mas tarde a la sociedad entera?” (p. 83). Si desde la niñez era hosco y rebelde, si ya a los once años era el caudillo en germen, ¿cuándo entonces fue el héroe?

⁴⁶Véase Eduardo Brizuela Aybar, “La concepción biográfica de *Facundo*”, en Academia Argentina de Letras, *op. cit.*, pp. 65-75.

clásicos, por decirlo así, van al frente de la humanidad civilizada en unas partes; terribles, sanguinarios i malvados son en otras su mancha, su oprobio (p. 82).

De este modo, aun cuando lo instintivo y animal predominara en su fisonomía, como lo destaca la descripción de su abundancia capilar en ése y otros pasajes, la idea del heroísmo no es extraña a Facundo, desde el punto de vista de Sarmiento.

Facundo, además, como los héroes de Hegel y de Carlyle, respondía a una especie de voz interior que lo llamaba al mando y, para cumplir con ella, no vacilaba en oponerse a la sociedad: "Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo, a despecho de la sociedad civilizada i en hostilidad con ella" (p. 85). También, según el filósofo alemán, el héroe se ve compelido a ignorar el orden existente para poder instaurar un orden nuevo, superior, y para ello lo asiste el derecho absoluto. Además, tiene que hacerlo solo, en lo cual coincide con la mayoría de quienes estudian al héroe desde cualquier punto de vista. Ciertamente, los medios de Facundo eran el caos y el crimen: "una carrera a su modo, asociando el valor i el crimen, el gobierno i la desorganizacion" (*loc. cit.*). Pero tampoco esto en principio es óbice para que un individuo pueda ser tenido por héroe; es de Hegel esta afirmación: "una figura que camina, aplasta muchas flores inocentes, destruye por fuerza muchas cosas, a su paso".⁴⁷ Desde luego, en el caso del caudillo argentino, aun cuando no hubiera otros elementos, los resultados históricos suprimen cualquier duda acerca de la legitimidad de sus actos y convierten estos rasgos en coincidencias. Pero lo importante es subrayar que están presentes, moldeando el mito.

El heroísmo, por ende, es una forma de la predestinación: los grandes hombres, y por tanto también los héroes, desconocen que lo son, decía Carlyle, pero no pueden no serlo. El héroe, decía Emerson, es un hombre al parecer predestinado a aceptar su condición. Y Facundo, aun acabando por ser una encarnación de la brutalidad, cumple este requisito como otros líderes con los que de nuevo es parangonado: "Toda la vida pública de Quiroga me parece resumida en estos datos" (p. 89), observa Sarmiento a propósito de una información biográfica que ha recibido de un compañero de infancia y juventud del caudillo. "Veo en ellos el hombre grande, el hombre de genio a su pesar, sin saberlo él, el César, el Tamerlan, el Mahoma" (*loc. cit.*).

⁴⁷Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, pról. José Ortega y Gasset, advertencia de J. Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 97.

Los héroes, además, son instrumentos de la Providencia, órganos del espíritu universal, decía Hegel. Son, por eso, parte de lo necesario, de lo racional, de la sustancia del mundo, de lo inmutable y esencial. Actúan de acuerdo con un orden divino, guiados por la Providencia, afirmaba Emerson. Son quienes son por don divino y por don natural, aseguraba Carlyle. Y esto los lleva a actuar con una confianza en sí mismos que va más allá de cualquier explicación, pero que invariablemente los exime del error. Facundo es, a los ojos de Sarmiento, ínfimo y despreciable, acaso el peor medio de que pudiera valerse cualquier fuerza; pero es, a su manera, instrumento de la Providencia: “la Providencia realiza las grandes cosas por medios insignificantes e inapercibibles, i la Unidad bárbara de la República va a iniciarse a causa de que un *gaucho malo* ha andado de provincia en provincia levantando tapias i dando puñaladas” (p. 125). La Providencia, en este caso, tiene un dejo tal vez irónico y sin duda amargo que impide acoger esas palabras como dichas con la misma convicción que las de los pensadores evocados antes; quizá incluso se trate sólo de un lugar común de la cultura cristiana. Pero puede asimismo tratarse de la constatación amarga del modo en que en la Argentina bárbara, española, americana —desde luego, a juicio de Sarmiento—, podía verificarse, pervertida, esa regularidad del hombre grande que tenía que ser familiar al lector de Cousin. La confianza absoluta en su persona que Sarmiento reconoce a Quiroga, y que éste pone a prueba con su propia vida, induce a otorgarle algún peso a esta segunda posibilidad. Son éstas las palabras del caudillo ante la noticia de que lo espera una emboscada: “No ha nacido todavía, le dice con voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga. A un grito mio, esa partida mañana se pondrá a mis órdenes, i me servirá de escolta hasta Córdoba. Vaya Vd., amigo, sin cuidado” (p. 222). No obstante, también esa seguridad es un rasgo heroico a medias, desde el punto de vista de Hegel o de Emerson, pues no está respaldada ni por la superioridad ni por el acierto en los resultados.

Teniendo tal origen, los héroes existen por necesidad. Y, a tal extremo son necesarios, que el ocupar un lugar específico, el cumplir una misión, parece ser su única función en el mundo y el único sentido de su vida. En esto, tampoco Facundo es excepción. Facundo encarna una necesidad histórica, tiene una función, llena un espacio que de algún modo le estaba reservado a alguien como él en la sociedad argentina de su momento y que nadie al parecer podía ocupar

mejor, por más que fuera la suya una figura detestable. Así lo admite Sarmiento al final del capítulo en que creyó conveniente explicar la división del país mediante la oposición —fuertemente criticada por Alsina—⁴⁸ entre Buenos Aires y Córdoba, entre el progreso europeo y la reacción que permitió la articulación de la campaña pastora y bárbara con las ciudades federalistas: “Pero aquella fuerza bárbara estaba diseminada por toda la República, dividida en provincias, en cacicazgos: necesitábase una mano poderosa para fundirla i presentarla en un todo homogéneo, i Quiroga ofreció su brazo para realizar esta grande obra” (p. 124).

Ahora bien, uno de los problemas que uno enfrenta siempre que lee afirmaciones como ésta es el no saber exactamente hasta qué punto Sarmiento está o no utilizando ciertas expresiones con ironía, con una ironía que no es posible calificar sino de amarga. Con frecuencia da la impresión de que un escritor como él, imbuido de la admiración romántica por el hombre extraordinario o de genio, por el individuo que la aún naciente ideología individualista había elevado al rango de semidiós, tenía que comparar los sucesos que la realidad inmediata le ofrecía con los modelos de grandeza que le venían de sus lecturas, sin poder reprimir un gesto de acritud. Es lo que parece ocurrir en este caso con la “grande obra” que Facundo realiza, esto es, con la misión que se necesitaba que él cumpliera.

Sin embargo, también aquí hay elementos para pensar que, aun con reticencia, Sarmiento admitiera la necesidad de una calamidad como su peculiar héroe. Primeramente es preciso observar que en este capítulo, el VII, el análisis de la relación entre civilización y barbarie deja de ser tan sencillo y maniqueo como hasta entonces, que hay “ciertos resquebrajamientos en el todo monolíticamente positivo que constituye, en un comienzo, el ente «ciudad» frente a la «campaña»”,⁴⁹ al aparecer una ciudad, Córdoba, que rompe la bipolaridad. Córdoba demuestra que, para Sarmiento, se puede ser civilizado y al mismo tiempo retrógrado, que se puede concebir la cultura urbana al margen de la cultura europea —o, más bien, dentro de lo que se ha considerado

⁴⁸“Notas de Valentín Alsina al libro «Civilización y Barbarie», en D.F. Sarmiento, *op. cit.*, pp. 354-358, notas 6, 7, 8, 9 y 10, relacionadas con Córdoba; pp. 358-364, notas 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17, referidas a Buenos Aires.

⁴⁹M.R. Lojo, *op. cit.*, p. 54.

un “paradigma negativo” de esa cultura⁵⁰—, que la barbarie del campo puede articularse con una civilización urbana, y que esta última no es garantía de ninguno de los mitos liberales y burgueses (buen gobierno, progreso económico, libertad de creencias, ilustración, amor a la ciencia y a lo nuevo) a que desde el principio del libro se había asociado. El análisis de Sarmiento se flexibiliza, da entrada a la contradicción fructífera y, aun exagerando el modo de ser de cada ciudad para acentuar el contraste por hipérbole, es decir, alejándose de la realidad, consigue acercarse un poco más a esa misma realidad, en su complejidad irreductible. Facundo, por tanto, tampoco tiene por qué permanecer atado rígidamente sólo a uno de los polos. Es parte de un mundo cuyos límites se mueven y se superponen extrañamente y, en consecuencia, puede encajar en un concepto de lo heroico de manera incompleta. En segundo lugar, Sarmiento ratifica en otra parte del libro la idea de la necesidad de un caudillo originada en las condiciones históricas presentes, por encima incluso de la voluntad, el deseo o la acción de los hombres. En el capítulo IX, retomando un incidente de la historia reciente, recuerda:

Si Lavalle en lugar de Dorrego hubiese fusilado a Rosas, habría quizá ahorrado al mundo un espantoso escándalo, a la humanidad un oprobio, i a la República mucha sangre i muchas lágrimas; pero aún fusilando a Rosas, la *campaña* no habría carecido de representantes, i no se habría hecho mas que cambiar un cuadro histórico por otro (p. 149).

En tercer lugar, si en otros momentos le ha concedido o le va a conceder rasgos tan desconcertantes en esta biografía suya como la condición de hombre superior, de espíritu altamente dotado para lo bueno y de individuo con virtudes y dotes en general, no es imposible o, por lo menos, ilógico que le otorgue el rango menos difícil de figura necesaria en ciertas condiciones.

En efecto, después de contar la anécdota del desenmascaramiento de un ladrón entre la tropa de gauchos valiéndose de unas varitas, Sarmiento dice: “Pero se necesita cierta superioridad i cierto conocimiento de la naturaleza humana, para valerse de estos medios” (p. 90). A propósito

⁵⁰Me refiero a esta observación de M.R. Lojo: “Córdoba se inscribe en el paradigma negativo, rechazado, de lo colonial hispánico en su faceta autoritaria e inquisitorial”, en una cultura que acaba “rozando la barbarie”; *loc. cit.*

de anécdotas similares casi repite: “De estos hechos hai a centenares en la vida de Facundo, i que al paso que descubren un hombre superior, han servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa entre hombres groseros, que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales” (p. 91). Con motivo de haber aceptado asistir al congreso general convocado por todas las provincias en 1820 para el año siguiente, hace esta inusitada observación: “Facundo recibió en la Rioja la invitacion, i acojió la idea con entusiasmo, quizá por aquellas simpatías que los espíritus altamente dotados tienen por las cosas esencialmente buenas” (p. 128). Ante las inusuales muestras de benevolencia y liberalidad que da en Mendoza (perdona y en algunos casos hasta devuelve y regala dinero a varias personas), explica con ambigüedad: “Estos rasgos prueban la teoría que el drama moderno ha explotado con tanto brillo; a saber: que aún en los caracteres históricos mas negros, hai siempre una chispa de virtud que alumbra por momentos, i se oculta” (p. 166). Finalmente, en el mismo capítulo en que ha hablado de un acto de arrojo y en que probablemente ha modificado un cantar tradicional para dar una nota heroica a su muerte, tratando de encontrar una respuesta a su conducta en Buenos Aires, razona: “El poder educa, i Quiroga tenia todas las altas dotes que permiten a un hombre corresponder siempre a su nueva posicion, por encumbrada que sea. [...] Su conducta es mesurada, su aire noble e imponente, no obstante que lleva *chaqueta*, el poncho terciado, i la barba i el pelo enormemente abultados” (p. 214).

Y al llegar a este punto de las virtudes y bondades de Facundo es inevitable pensar – retomando el tópico de la ambigüedad del autor hacia el biografiado– que Sarmiento dice todo esto del mismo personaje de quien ha afirmado que no tiene otro principio de autoridad que el terror. Cómo se puede estar de acuerdo en que esté predestinado, sea instrumento de la Providencia, figura históricamente necesaria y sobre todo un individuo superior y un espíritu altamente dotado y, al mismo tiempo, en que tenga al terror por teoría, por talismán, por Paladium, por dioses, por arma favorita (pp. 171-172), por medio de resistencia (p. 177), por acicate para lucha (pp. 192-193) y por costumbre (p. 215), es algo que, como se notó al inicio de este capítulo, causa desconcierto y que, como es natural, ha motivado explicaciones.

A.W. Bunkley recurrió a una dicotomía que procede de la teoría literaria alemana y que puede reducirse a lo intencional o racional y al estado de ánimo, la vivencia (*das Erlebnis*), el

aspecto sentimental o lo irracional. Sarmiento, al escribir el *Facundo*, demostraría que, si bien su inteligencia o intención tendía a la reforma, su “vivencia” buscaba una solución romántica:

El neoclasicista se interesaba por los tipos universales como temas de sus creaciones artísticas [...] El “sentimental” y el “voluntarista” del romanticismo, por otra parte, se interesaban por una diferente clase de personas como tema. Al “sentimental” le interesaba la personalidad extraordinaria, individualista y llamativa, que podía excitar una emoción más bien que recordar un concepto abstracto. Al “voluntarista” le interesaba la personalidad fuerte, voluntariosa y titánica, que labraba su propio destino con su voluntad y su fuerza. En tanto que el neoclasicista se había ocupado de tipos universales, el movimiento romántico introdujo en la literatura por primera vez desde hacía siglos a la prostituta, al pirata, al ladrón y los elementos de la sociedad que estaban al margen de la norma racional, que eran inadaptados o titánicos.⁵¹

Sin embargo, aunque esto explica el gusto por el tipo de personaje, no cala en las contradicciones de su caracterización (lo cual, después de todo, tampoco era de esperarse en una obra como ésta, que, aunque es una biografía meritoria y contiene observaciones atinadas de carácter crítico-literario, no es ni se propone ser un texto de crítica sobre las obras de Sarmiento).

Noé Jitrik, siguiendo esta idea de la duplicidad por mediación de otro crítico, habla de dos pensamientos en el *Facundo*, uno formulado programáticamente y el otro subterráneo,⁵² y asigna dos fuentes posibles a la actitud de Sarmiento: “la «gideana» del personaje que se apodera del autor o el tributo retórico a una idea preliminar, del «grande hombre», grande en el mal”.⁵³ Esto lo lleva a proponer, continuando seguramente también una lectura de Enrique Anderson Imbert,⁵⁴ la posibilidad de que en realidad haya dos imágenes de Facundo: una inicial siniestra y otra de un personaje “como humanizado, matizado, y aún, por qué no, revalorizado”.⁵⁵ La segunda estaría motivada sobre todo por el contraste con Rosas, pero también por hechos concretos, como la aceptación de la invitación para asistir al congreso convocado por las provincias (citada antes), que atenuaría la ferocidad instintiva en favor de una nueva estructura mental y moral que a su vez,

⁵¹A.W. Bunkley, *op. cit.*, p. 173.

⁵²N. Jitrik, *op. cit.*, p. 13.

⁵³*Ibid.*, nota 18, p. 20.

⁵⁴A propósito del capítulo XIII, dice Anderson Imbert: “Como quiera que sea en este capítulo –famoso por el relato del asesinato de Facundo Quiroga– se confirma que en verdad todo el libro está escrito contra Rosas. Es capaz de salvar a Facundo con tal de hundir a Rosas”; *Genio y figura de Sarmiento*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967, p. 64.

⁵⁵N. Jitrik, *op. cit.*, p. 51.

al coincidir con el Sarmiento de ideas ilustradas y racionales, le ganaría su simpatía aunque fuera momentánea. No obstante, tampoco este intento de explicación es del todo satisfactorio. Ya hemos visto cómo las expresiones de reconocimiento corren a la par de los denuestos a lo largo de la obra; no es necesario mencionar los lugares donde aparecen estos últimos; aquéllas, en cambio, se hallan en la introducción y en los capítulos V, VI, VII, VIII, IX, X, XII y XIII con una regularidad y abundancia que creo hayan mostrado las numerosas citas aducidas en las páginas anteriores. Efectivamente, sí hay dos imágenes de Facundo y mucho debe este hecho a lo que Jitrik considera un tributo retórico. Pero no es posible aislarlas como una primera siniestra y otra segunda y breve, simpática por afinidad con el autor. El problema es menos sencillo.

Apartándose de esta idea de la duplicidad (que, sin embargo, paradójicamente ha admitido en la versión de Jitrik⁵⁶), M.R. Lojo no sólo ofrece numerosas muestras de lo que –como se ha dicho– considera fascinación de Sarmiento por Facundo, sino que explica ese sentimiento por medio de la teoría triangular del “deseo según el otro” de René Girard. De acuerdo con esto, “el poder, objeto codiciado, parece diluirse en la fascinación que inspira el personaje, en los contornos grandiosos de su mediador: Facundo”,⁵⁷ y “más que la posesión del objeto en sí se anhela, secretamente, la identificación con el otro, infinitamente distante o infinitamente próximo”.⁵⁸ El fenómeno de deseo mimético se repite, dice la autora, en la relación con Rosas: “Rosas [...] ejerce sobre Sarmiento una atracción no siempre oculta. En definitiva, quizá ya no importa tanto el poder, sino «estar en el lugar de Rosas», *ser* Rosas de algún modo, como lo señaló en sus *Cartas...*, el sagaz Alberdi”.⁵⁹

Ahora bien, incluso soslayando el tema de la relación con Rosas y el peso objetivo que pueda tener en este asunto la opinión de Alberdi, quien –como se sabe– se pronunciaba de esa

⁵⁶Cf. M.R. Lojo, *op. cit.*, p. 63, donde la autora afirma: “La sublimidad clásica, con todo, no sería ajena al Facundo adulto que, en un momento dado, se aparta del camino del desvío (el paradigma perverso) para configurarse como héroe civilizador[;] aparece aquí lo que Jitrik ha llamado «segunda imagen de Facundo»”.

⁵⁷*Ibid.*, p. 75.

⁵⁸*Loc. cit.*

⁵⁹*Ibid.*, pp. 75-76.

forma en el curso de una polémica con Sarmiento, resulta difícil aceptar que éste, como autor, y en 1845, anhelara identificarse con su enemigo, aunque fuera secretamente y en términos simbólicos. Probablemente para declaraciones de Sarmiento hechas años después, cuando ya la discrepancia con Rosas había perdido valor, pudiera proponerse una interpretación como ésa; pero para momentos en que el antagonismo polarizaba de un modo tan tajante las posiciones, parece un tanto excesivo hablar de identificación y, además, ver sólo el lado de la seducción, sin tomar en cuenta el cúmulo de afirmaciones de desprecio y acusación más que como punto de partida. La lectura de Lojo es aguda y fructífera; llega a notar huellas de la seducción que ejerce la barbarie en Sarmiento, incluso en el nivel verbal o del estilo (es suya esta conclusión: "La escritura sarmientina queda identificada, por su autor y por sus lectores, con el objeto de su discurso: la barbarie, la violencia..."⁶⁰). Pero peca de cierto esquematismo y de cierto reduccionismo al remitir todas las ambivalencias del Sarmiento de 1845 a una teoría según la cual –y según la propia exposición de Lojo– "el verdadero anhelo profundo de quien desea atañe en realidad al cambio del propio ser, a la metamorfosis en el *Otro* venerado y execrado".⁶¹ Por otra parte, no es posible que tantos intereses políticos, sociales, económicos e ideológicos como los que se condensaban en *Facundo* se resuelvan en un equívoco psicológico, secreto o no.

Las ambivalencias de Sarmiento coexisten, todo el tiempo, por ese romántico "afán de moverse entre las oposiciones y contrastes violentos" que con tanto acierto ha señalado Ana María Barrenechea⁶² y que parece ser la explicación más plausible a esta cuestión. *Facundo*, para Sarmiento, es realmente siempre lo mismo que dijo al inicio: una sombra terrible pero inmensa, un principio diabólico pero inherente, una presencia abominable pero engendrada por lo más profundo y esencial de la Argentina, porque fue ante todo una obsesión, un producto de la subjetividad, un ente que pertenece con mucho más derecho a la ficción que a la historiografía,

⁶⁰*Ibid.*, p. 74.

⁶¹*Ibid.*, p. 22.

⁶²"Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el «Facundo»", en su libro *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, p. 62 (1a. ed. del artículo, 1961); véase también Enrique Anderson Imbert, "Sarmiento y la ficción", en Academia Argentina de

como han recordado Borges y Piglia.

Para Borges, en efecto, "el Facundo erigido por Sarmiento es el personaje más memorable de nuestras letras",⁶³ y a tal punto se ajustan el estilo y los hechos tremendos que en el libro se narran que "las ulteriores modificaciones o rectificaciones de Urien, de Cárcano y de otros nos interesan tan escasamente como el *Macbeth* de Holinshed o el *Hamlet* (Amlóthi) de Saxo Gramático."⁶⁴ Piglia, por su parte, elabora una sugerente teoría según la cual la complejidad de *Facundo* se origina en el esfuerzo de Sarmiento de conservar unidos en un mismo libro dos procedimientos opuestos: la forma de narraciones verídicas (autobiografías, por ejemplo) que utilizaban los argentinos ilustrados para hablar de sí y de su grupo social y la forma de relato de ficción que ese mismo sector empleaba para referirse al otro (bárbaro, indio, gaucho, inmigrante), para imaginarlo, construirlo o inventarlo: "The complexity of the book derives from the attempt to keep the two realms united. One could comment that Sarmiento invents a form so as not to fracture this connection."⁶⁵

La imagen que Sarmiento decidió dejar del caudillo cuando, ya anciano, visitó su tumba en La Recoleta puede entenderse como una reconciliación, pero es, en el fondo, una prolongación del sentimiento ambiguo que recorre *Facundo*, suavizada por la distancia a que se hallaba de los hechos:

Por entre sus columnas se divisan ya, aun antes de entrar, urnas cinerarias, sepulcros, columnas y sarcófagos y la bella estatua del Dolor, que vela gimiendo sobre la tumba de Facundo, á quien el arte literario mas que el puñal del tirano, que lo atravesó en Barranca Yaco, ha condenado á sobrevivir á sí mismo y á los suyos á quienes no transmiten [*sic*] responsabilidades la sangre. El Dante puede mostrar á Virgilio este león encadenado, convertido en mármol de Paros y en estatua griega, porque del otro lado de la tumba todo lo que sobrevive debe ser bello y arreglado á los tipos divinos, cuyas formas revistirá [*sic*] el hombre que viene. He aquí, me decía un jóven Arce, pariente de Quiroga, como yo llevo la toga y la clámide del griego, y no la túnica ni dalmática del bárbaro. Pude decirle á mi vez que mi sangre corre ahora confundida en sus hijos con la de Facundo, y no se han repelido sus corpúsculos rojos, porque eran afines. // Quiroga ha pasado á la historia y

Letras, *op. cit.*, p. 19 (1a. ed. del artículo, 1977).

⁶³Jorge Luis Borges, "Prólogo al *Facundo*", en Academia Argentina de Letras, *op. cit.*, p. 63

⁶⁴*Loc. cit.*

⁶⁵Ricardo Piglia, "Sarmiento the Writer", en Tulio Halperín Donghi *et al.*, *Sarmiento: Author of a Nation*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1994, p. 134

reviste las formas esculturales de los héroes primitivos, de Ajax y Aquiles.⁶⁶

Ahí Facundo sigue siendo un animal feroz y peligroso, sólo que ya encadenado para siempre; un león, un signo de poder, como el Tigre de los Llanos; una figura primitiva y bárbara; una afinidad difícil. Pero sobre todo, y como tantas veces, según la visión romántica de los filósofos y pensadores europeos y de los Estados Unidos varias veces citados antes, un héroe.⁶⁷ Áyax y Aquiles son como una conclusión del apóstrofe inicial de *Facundo*, y de otros momentos en que el caudillo ha sido parangonado hiperbólicamente con otras grandes figuras históricas o literarias.

El héroe gauchesco

Ahora bien, las nociones del héroe elevado y del héroe según el patrón biográfico no son las únicas que se hallan en esta obra. También hay elementos del heroísmo relativo o multiforme que mencionaba Stefan Czarnowski, aun cuando su presencia sea paradójicamente menos numerosa que las anteriores.

Que *Facundo* forma parte de la literatura gauchesca, aunque no del grupo de obras que supuestamente se apropian de la voz del gaucho, es algo en lo que tanto varios críticos como el propio Sarmiento han coincidido. Paul Verdevoye, por ejemplo, es del criterio de que “par la peinture de la vie rurale, *Facundo* fait partie de la littérature dont le sujet central est le gaucho.”⁶⁸ Y basa su opinión en un pasaje de los *Viajes* de Sarmiento donde, efectivamente, éste “trace en quelques lignes le canevas de la littérature «gauchesca» à ses débuts,”⁶⁹ y se inserta a sí mismo, como miembro de la familia. Estando en Montevideo, en 1846, Sarmiento escribe:

“¿Cómo hablar de Ascazubi, sin saludar la memoria del montevidiano creador del género

⁶⁶D.F. Sarmiento, “El día de los muertos (*El Debate*, Noviembre 4 de 1885)”, *op. cit.*, pp. 460-461.

⁶⁷En este sentido, no es posible considerar sino apresurada y escasa de elementos de juicio la conclusión de M.R. Lojo según la cual, puesto que el ennoblecimiento de Facundo depende de su ajuste a la civilización y éste es siempre precario, “su inclusión en el museo de los héroes occidentales [es] siempre muy relativa, más una ausencia que una realidad”; *op. cit.*, p. 63.

⁶⁸Sarmiento, *éducateur et publiciste*, Institut des Hautes Études de l'Amérique latine / Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris, Paris, 1964, p. 139.

⁶⁹Paul Verdevoye, *loc. cit.*

gauchi-político, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo, habría dejado un monumento de la literatura semi-bárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de *Chano el cantor*, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa, Maldonado imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del cantor, ¡qué diablos! por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, i Ruguendas, pintando con verdad las costumbres americanas; hé aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que como aquellos antiguos hicsos en el Egipto, háse apoderado del gobierno de un pueblo culto, i paseado sus caballos i hecho sus yerras, sus festines i sus laceaduras en las plazas de las ciudades.”⁷⁰

Por otra parte, aunque la definición de género gauchesco que da Josefina Ludmer —“un uso letrado de la cultura popular”—,⁷¹ inicialmente excluye a Sarmiento, otras razones (algunas bastante líricas y exaltadas, por cierto, pero otras de indudable peso) al cabo le dan un lugar privilegiado dentro de él; la principal: que su palabra sirve para leer ese género, que le marca hitos y límites: “Cada vez que las palabras de Sarmiento entran en un texto del género se produce, entonces, una vuelta del género, en su espacio histórico.”⁷² Por eso, “Sarmiento, *Facundo*, es el guía histórico del género”,⁷³ su “revés exacto” pero también “su punto de contacto máximo”, quien “marca sus fronteras y traza su historia.”⁷⁴

Que *Facundo*, además, es probablemente la primera obra significativa en que el gaucho ocupa un lugar de héroe y sin duda una de las primeras que rinden tributo al coraje como un valor del cual es depositario el gaucho (de hecho, inicia eso que con razón se ha dado en llamar mito),⁷⁵ es algo que se puede constatar por medio de un estudio cronológico y que precisamente estas páginas intentan poner de relieve. Siendo así, nada más lógico que deducir de *Facundo* los principales caracteres conceptuales de lo que podría ser ese héroe gauchesco.

No obstante, la tarea tiene la dificultad de carecer de antecedentes específicos en la crítica

⁷⁰D.F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*, ed. crítica Javier Fernández, coord., ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, p. 51.

⁷¹*El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 11.

⁷²*Ibid.*, p. 23

⁷³*Loc. cit.*

⁷⁴*Ibid.*, p. 24.

⁷⁵Por ejemplo, por parte de N. Jitrik, *op. cit.*, p. 30, y de A. Pagés Larraya, *art. cit.*, p. 372.

sarmientina y en general en la crítica sobre el tema.⁷⁶ El héroe o los posibles héroes no elevados a ese rango por la ideología de los grupos dominantes, sino por sectores marginales; los héroes que la mayoría de las veces caen en la categoría de villanos o delincuentes para la cultura alta u oficial, poseen una personalidad difusa. Sabemos que Facundo es héroe para Sarmiento en la medida en que se acerca o entra en los rasgos que habían esbozado los grandes pensadores que él directa o indirectamente conocía o que simplemente estaban en el ambiente intelectual de su época, o que es héroe desde otro punto de vista en la medida en que cumple con características que —independientemente de la opinión de Sarmiento— han sido consideradas como regularidades por una serie de estudiosos, a partir de muestrarios bastante amplios y representativos de lo que un héroe es en la tradición cultural básicamente de Occidente. Pero no podemos saber qué cosa es un héroe gauchesco para Sarmiento —suponiendo que tal cosa exista para él— porque sencillamente ese concepto no está claramente definido (aun cuando sí frecuentemente utilizado) en la crítica literaria, es decir, porque no hay un modelo independiente de la obra de Sarmiento del que se puedan tomar elementos. Hay generalidades como el coraje, que es obviamente la versión local, o particular del género, de la valentía. Pero faltan muchos otros rasgos de cuya existencia sabemos empíricamente por su persistencia en textos posteriores y más típicos de lo que en general se tiene por literatura gauchesca, es decir, por las manifestaciones del mito ya formado.

La única opción, entonces, es deducir esos caracteres de la propia obra y, para esto, lo más conveniente es partir de la comparación de lo que Sarmiento juzga que es, en general, un gaucho malo, en los capítulos no biográficos de la obra, y de lo que, en relación con eso, es Facundo. Pues de lo que sí no hay duda es de que él entre en esa categoría; el propio autor lo dice: “¿Dónde encontraréis en la República argentina un tipo mas acabado del ideal del *gaucho malo*?” (p. 153). Como tampoco debe de haber muchas acerca del hecho de que de donde sale el héroe gauchesco es precisamente de ese gaucho malo.

⁷⁶La bibliografía existente trata sobre todo de *Martín Fierro*, y de ella me ocuparé en el capítulo IV de este trabajo, cuando analice el posible heroísmo gauchesco de Fierro. Probablemente se podría partir de los rasgos heroicos que esa crítica adjudica a Fierro para intentar una exploración de su presencia en *Facundo*; pero, además de la extrapolación de elementos que este procedimiento podría implicar, hay un inconveniente mayor, y es la necesidad de examinar cuidadosamente parte importante de la crítica sobre *Martín Fierro* antes de iniciar el estudio de dicha obra, por las razones que más adelante expondré.

Hay un caso diferente, el *Santos Vega* de Ascasubi, en que el héroe es un gaucho conforme a la ley, el sargento Genaro Berdún. En esa versión de la leyenda del conocido payador, fue un propósito autoral explícito ocuparse del gaucho malo, probablemente porque, como ente conflictivo, ofrecía mejores posibilidades de desarrollo a la historia. En el prólogo "Al lector", se advierte que el relato se referirá teniendo como *canevas* o red "la historia de un «malevo» capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia".⁷⁷ Pero, además, en el propio texto, Vega, como narrador intradieético, dice a Rufo Tolosa, su interlocutor, antes de empezar a contar: "quisiera tener lugar/ hoy para contarle el caso",⁷⁸ refiriéndose a "un malevo cristiano, tan ladrón, tan asesino,/ y en suma tan desalmado,/ que en el tiempo en que vivió/ era el terror de estos pagos".⁷⁹ Se trata de Luis Salvador, uno de los Mellizos de la Flor a los que alude el título del poema.

No obstante, no sucede así. Ascasubi se deja arrastrar por el descriptivismo y por un afán costumbrista que también entraba en sus planes iniciales, como puede constatarse en el prólogo ("al referir sus hechos y su vida criminal [...], se une felizmente la oportunidad de bosquejar la vida íntima de la «Estancia» y de sus habitantes y describir también las costumbres más peculiares a la campaña"⁸⁰ etc.). Y después de narrar un malón y una extensa disputa, de más de setecientos versos, entre el payador y su anfitrión, ya no recupera el hilo. El foco de la narración se desplaza hacia el sargento Berdún, que se dedicará, entre otras aventuras, a perseguir al malevo y restablecer el orden legal del inicio, y con esto el plan de la obra se reajusta.

Pero el tipo de héroe que Berdún representa —el garante de la ley— no tuvo descendencia literaria, acaso porque no portaba los valores de oprimido que les permitieran a los autores identificar esos personajes con los puntos de vista de sectores amplios de lectores y hasta de oyentes o espectadores, y que sí tendrían Martín Fierro y los Moreira de Gutiérrez o del sainete de los hermanos Podestá.⁸¹ Y, aun en el poema de Ascasubi, el gaucho malo era en principio,

⁷⁷Hilario Ascasubi, *Santos Vega el payador*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, eds., *Poesía gauchesca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, t. 1, p. 305.

⁷⁸*Ibid.*, p. 311.

⁷⁹*Ibid.*, p. 310.

⁸⁰*Loc. cit.*

⁸¹Desde luego, la explicación que ofrezco a esa falta de descendencia literaria es sólo conjetural; dado el tipo de personaje que interesa en esta investigación, es decir, el gaucho que efectivamente perduró en la literatura gauchesca —no el que dejó poca o escasa huella—, no me es posible profundizar en este tema.

como acaba de verse, el héroe, tanto en la acepción de protagonista como, presuntamente —de haberse continuado con el plan inicial—, en la ideológica.

Volviendo entonces a *Facundo*, entre los lugares donde la marca romántica es más clara se encuentra la célebre clasificación de tipos de gauchos del capítulo II. Esa clasificación, como ya he dicho, fuertemente censurada por Valentín Alsina, puede no tener ninguna utilidad a los efectos de una descripción sociológica, pero desde el punto de vista de la creación de modelos literarios sí es atendible; abarca cuatro clases: el rastreador, el baqueano, el malo y el cantor. Y está acompañada, en el capítulo III, de varias observaciones que la completan, acerca de la o las formas de socialización entre ese sector de la población rural argentina.

La pulpería, dice Sarmiento, es el único sitio donde los gauchos, grupo indolente y aislado, pueden hacer vida social. Es un lugar de reuniones eminentemente o, más bien, exclusivamente masculinas y, a falta de otros donde el grupo pueda integrarse, el único donde se forjan las reputaciones. Es decir que, *mutatis mutandis*, es el equivalente del ágora donde los guerreros griegos probaban su valía; y es conveniente notar, de paso, que esta forma de socialización tiene muchos más vínculos con el heroísmo de la épica que con el que formularon los filósofos y pensadores románticos (lo cual es un factor que ha de tomarse en cuenta, junto con otros, a la hora de analizar la idealización de que fue objeto el héroe gauchesco cuando el centenario de la independencia).

La reputación se consigue sobre la base de tres valores: “las fuerzas físicas, la destreza en el manejo del caballo, i ademas el valor” (p. 59), entendido este último como arrojo o valentía. También, como entre los guerreros griegos, la fuerza física descuella en la escala axiológica, sólo que en el caso de los gauchos, que no son obviamente una clase aristocrática y en consecuencia no poseen una cultura espiritual elevada, sino todo lo contrario, esa fuerza no se integra a un concepto elaborado y complejo como el de *areté*, según hubo ocasión de ver en el capítulo precedente. El valor o valentía, por su parte, se demuestra en el combate personal y con cuchillo, que es prácticamente la única arma permitida por la costumbre: “El gaucho, a la par de jinete, hace alarde de valiente, i el cuchillo brilla a cada momento, describiendo círculos en el aire, a la menor provocacion, sin provocacion alguna, sin otros intereses que medirse con un desconocido”

(*loc. cit.*). El combate, de este modo, es, la mayoría de las veces, un medio de adquirir reputación, no una necesidad defensiva: “se traba por brillar, por la gloria del vencimiento, por amor a la reputación” (p. 60). Lo evidencia el hecho de que no se busca matar al contrario, sino “solo *marcarlo*, darle una tajada en la cara, dejarle una señal indeleble” (p. 59). El combate, además, normalmente se lleva a cabo entre iguales, entre individuos del mismo grupo social, pero como éste es un grupo marginal desde varios puntos de vista, entre sus miembros existe la conciencia de que hay un poder superior a ellos, y en derrotar a sus representantes radica la máxima gloria: “Si la justicia le da alcance [*sc.* a un gaucho que mató a otro en una riña, o que *se desgració*, cosa que con frecuencia sucede], no es raro que haga frente, i si *corre a la partida*, adquiere un renombre desde entónces, que se dilata sobre una ancha circunferencia” (p. 60). Luego, el gaucho cantor se encargará de convertir en hazaña el hecho. Pero el propio Sarmiento, apelando a la idea del condicionamiento social, que, como ya hemos visto, posteriormente aplicará a la vida de Facundo, le da el rango de heroísmo posible en las condiciones de ese medio al decir que “hai una necesidad para el hombre de desenvolver sus fuerzas, su capacidad i su ambicion que cuando faltan los medios lejitimos, él se forja un mundo con su moral i sus leyes aparte, i en él se complace en mostrar que habia nacido Napoleon o César” (p. 61).

De los tipos de gauchos enumerados, el malo es el que mejor se ajusta a esta descripción de la sociedad bárbara; en algunos aspectos incluso es el mejor exponente de sus caracteres. Si ya esa especie de sociedad era marginal, él vive en las márgenes de las márgenes: su *status* social es el de “un *outlaw*, un *squatter*, un misántropo particular” (p. 51). Y no lo es por amor romántico a las soledades, sino por estar imposibilitado de regresar a su casa a causa de haber cometido algún crimen y estar sujeto a persecución legal. Por eso habita en la Pampa, entre matorrales, alimentándose de lo que caza, como un hombre salvaje. Siendo un solitario por excelencia, su modo de pelear coincide con el de la mayoría de los héroes: enfrenta solo y fieramente a las partidas: “Si el acaso lo echa alguna vez de improviso entre las garras de la justicia, acomete a lo mas espeso de la partida, i a merced de cuatro tajadas que con su cuchillo ha abierto en la cara o en el cuerpo de los soldados, se hace paso por entre ellos” (p. 52); éstos rara vez se atreven a seguirlo, dadas las habilidades que tiene como jinete. Pero no sólo los ataca sin ayuda; también los

desprecia, pues una vez que ha escapado al alcance de las balas, “refrena su trote y marcha tranquilamente” (*loc. cit.*), dando a entender que de lo que se trataba era de protegerse de los proyectiles, no de huir espantado ante la presencia de los soldados. A los viajeros, en cambio, no los ataca, pues “no es un bandido, no es un salteador” (*loc. cit.*). Gracias, en parte, a eso, su figura goza hasta cierto punto de admiración entre la gente de campo, y sus hechos se vuelven famosos, lo convierten en un “héroe del desierto” (*loc. cit.*). Finalmente, su forma de relacionarse con las mujeres es puramente física, utilitaria, de sujeto a objeto: seduce a una mujer, la tiene unos días y luego la lleva de regreso a su casa, sin importarle el honor ni los sentimientos de ella o de su familia. Pues su código de ética sólo parece regir para relaciones entre hombres y para asuntos que desde ese punto de vista merezcan relevancia (por ejemplo, es incapaz de faltar a su palabra, si la ha empeñado, a propósito de la venta de un caballo).

Facundo, en tanto que gaucho malo, es también un individuo marginal, independientemente de la posición central que ocupe (incluso, esa posición es cuestionable en la obra porque el poder de Facundo es ilegítimo, y esto, desde el punto de vista de un partidario de la nomocracia ilustrada como Sarmiento, quita todo sustento real a la autoridad). Y lo es porque sus valores culturales son en general y dondequiera que se sitúe los de un bárbaro, no los de un civilizado –desde la perspectiva de Sarmiento. Su comportamiento cuando decide establecerse en Buenos Aires es bastante indicativo al respecto: no renuncia a la chaqueta, al poncho, a otros elementos que lo tipifican como próximo al animal siempre que se mencionan, en un pasaje ya citado (“Su conducta es mesurada [...], no obstante que lleva *chaqueta*”, etc., p. 214). Ahí, si Facundo es noble y mesurado, lo es a pesar de no despojarse de su aspecto, de elegir seguir llevando los emblemas de las márgenes, es decir, de optar por no integrarse a la civilización sarmientina.

Su fuerza física, por otro lado, no es un mero atributo más en su descripción, sino una facultad que él ostenta y que Sarmiento subraya como componente de su personalidad; el episodio ya comentado de la muerte del tigre es un ejemplo, entre otros.

Asimismo es notable jinete, y a ello debe en parte sus victorias militares, y reconocidamente valiente, como ya ha habido oportunidad de mencionar al tratar de sus

afinidades con el patrón biográfico heroico. Aquí, sin embargo, cabe añadir que, aun un crítico dedicado a estudiar las estrategias textuales que usa Sarmiento en sus biografías de caudillos con el fin de quitar legitimidad a la identidad de éstos y distribuirles castigos, encuentra que el culto al coraje es el único punto de coincidencia entre autor y biografiados, la única virtud a la que aquél no opone reparos, “una línea de fuga que instala en el centro de los relatos la ley del otro”,⁸² en ningún caso más admitida. Además, aunque como caudillo usa armas de fuego y en general cualquier tipo de arma, Facundo no vacila en recurrir al cuchillo cuando se trata de un encuentro personal, como en el también ya citado episodio de la captura de un bandido. Las siguientes palabras de Sarmiento resumen todos estos rasgos:

Facundo, ignorante, bárbaro, que ha llevado por largos años una vida errante que solo alumbran de vez en cuando los reflejos siniestros del puñal que jira en torno suyo; valiente hasta la temeridad, dotado de fuerzas hercúleas, gaucho de a caballo como el primero, dominándolo todo por la violencia i el terror, no conoce mas poder que el de la fuerza brutal, no tiene fé sino en el caballo; todo lo espera del valor, de la lanza, del empuje terrible de sus cargas de caballería (p. 153).

Otro de sus rasgos de gaucho malo, y también de héroe gauchesco, surge de su relación con el poder civil establecido. Facundo no sólo da una puñalada a un juez, en parte por retar a la autoridad (pp. 84-85), sino que humilla –siempre que tiene una oportunidad– a los representantes del poder civil cuando toma una ciudad. Así lo hace, por ejemplo, en la Rioja (pp. 97 y ss.); en San Juan (pp. 138 y ss.); en Mendoza, ya humillada y desangrada por otro caudillo (pp. 164-165); ejemplos a los que pueden sumarse las vejaciones que infiere a los miembros de los poderes religioso y militar con frecuencia. Su afán de aplastar todo cuanto pueda tomarse por símbolo de los poderes centrales, constituidos, lo lleva incluso a rechazar sus sedes tradicionales e irse al campo a montar su puesto de mando, como hace en San Juan, donde se instala en un potrero de alfalfa (pp. 139 y 140), después de ignorar a los notables de la ciudad y al grupo de magistrados y sacerdotes que lo habían esperado en las calles.

Finalmente, el momento de su muerte permite también identificar el afán del gaucho malo de luchar solo, sin ayuda. Facundo, como se recordará, recibió varias advertencias de los

⁸²Adriana Rodríguez Pérsico, “Transgresión y castigo en la biografía de la barbarie”, *Río de la Plata*, 1988, núm. 9, p. 15.

gobernadores de Santiago del Estero y de Tucumán y hasta momentos antes de producirse la emboscada recibió un aviso que pudo haberle hecho tomar otro camino. Sin embargo, ni abandonó la idea de ir a Córdoba ni aceptó hacerlo con escolta ni quiso apartarse del camino que llevaba. Es cierto que, según Sarmiento, no iba con idea de entablar un combate, sino confiado en que su sola presencia bastaría para lograr que los hombres contratados para matarlo se pusieran de su parte. Pero, de cualquier modo, prefirió llegar a ese lugar, y llegar sin escolta, afrontar una situación de máximo peligro no contando más que con sus fuerzas.

La actitud de Sarmiento, o de la entidad textual que he llamado por ese nombre a lo largo de este análisis, respecto de Facundo es una de las grandes complejidades y, por ende, también incentivos, de la obra que no pocos críticos han considerado la primera y más monumental de la literatura argentina. Hasta aquí he intentado mostrar cómo una parte considerable de esa complejidad radica en el hecho de que Sarmiento narre, describa, juzgue, adultere, imagine, complete la vida de un caudillo, de un gaucho malo, de un bárbaro, de un ser execrable, con criterios que se pueden extraer de un concepto de héroe formado por tres aristas: los hechos que se repiten en numerosas biografías de héroes míticos y legendarios, las cualidades de los grandes hombres históricos y de los héroes épicos, y las virtudes de lo que legítimamente puede tenerse como héroe gauchesco (o las que como tales vemos desde lo que Josefina Ludmer denominaba el futuro y la convención del género,⁸³ es decir, el género ya constituido). Enumerar una serie de manifestaciones concretas de esa actitud contradictoria, románticamente contradictoria, y, sobre todo, del lado axiológicamente positivo de esa contradicción, y remitirlas a un marco conceptual como el constituido en el capítulo anterior, era un paso necesario para poder llegar a una afirmación fundamentada del heroísmo de Facundo o, dicho de otra forma, para verificar uno de los momentos iniciales en la formación del heroísmo gauchesco que recorrerá una zona importante de la literatura argentina tanto del siglo XIX como del XX.

⁸³*Op. cit.*, p. 13.

Facundo, paradójicamente, está construido en buena medida como un héroe, y para decirlo no hay que esperar a que Borges lo vea “ya inmortal, ya fantasma”;⁸⁴ tiene esa condición desde Sarmiento, su insigne detractor. Paradójicamente la mayor parte de sus rasgos de heroísmo proceden, no de la visión del héroe que la literatura gauchesca elevó, sino de la visión de la filosofía y el pensamiento románticos que se nutrieron de Hegel o que, por alguna vía, asimilaron sus influencias. Y, también paradójicamente, perdurará, no por sus rasgos de hombre extraordinario derivados de ese pensamiento y de esa filosofía del romanticismo europeo y estadounidense, sino por los de héroe gauchesco, que se prolongarán y enriquecerán en otros textos que pertenecen a la literatura gauchesca o que de diferentes formas retoman sus temas, pues, como ha dicho un crítico refiriéndose al libro, *Facundo* “señala el comienzo de un infinito textual”⁸⁵ en la literatura argentina.

⁸⁴Jorge Luis Borges, “El general Quiroga va en coche a la muerte”, *Obra poética, 1923-1977*, 2a. ed., Alianza Editorial / Emecé, Madrid / Buenos Aires, 1981, p. 79.

⁸⁵A. Pagés Larraya, art. cit., p. 373.

CAPÍTULO III

UNA CONSAGRACIÓN PROBLEMÁTICA: *MARTÍN FIERRO*, POEMA ÉPICO

El segundo ejemplo del modo en que se estructuró la imagen del héroe gauchesco es también uno de los hitos de la literatura argentina: *Martín Fierro*. Ahora bien, el estudio de esa modalidad heroica, y de las restantes, en esta obra es un problema que consta, por lo menos, de dos puntos. Éstos, como inmediatamente se verá, no tienen nada de problemático en sí mismos: es necesario estudiar las aristas del heroísmo en el poema y es también necesario hacerlo en la bibliografía crítica. La dificultad surge cuando se repara en que la relación que se establece entre la crítica y *Martín Fierro*, en lo que respecta a este tema, no es la que normalmente se observa en otras obras; en *Facundo*, por ejemplo.

Durante el lapso que transcurrió entre la publicación del poema de Hernández, en 1872 —o de su segunda parte, en 1879—, y el primer decenio del siglo XX, esta obra no llamó particularmente la atención de la crítica (si se exceptúan algunas reseñas o comentarios periodísticos contemporáneos, las cartas publicadas a propósito del poema y las páginas que Unamuno y Menéndez y Pelayo le dedicaron,¹ rescatadas y valoradas *a posteriori*, como precursoras de una tendencia que acabó por

¹Se trata básicamente de lo que Paul Verdeoye ha considerado el “primer tiempo” del debate sobre la identidad nacional (“La identidad nacional y el *Martín Fierro*”, en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica, Élica Lois y Ángel Núñez [coords.], ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 740-743); “tiempo” que está integrado por documentos que comenzaron a incluirse en sucesivas ediciones del poema, a partir de la octava (cf. Élica Lois, “Notas explicativas”, en J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, en J. Hernández, *op. cit.*, p. 206, notas 8 y 9), entre ellos cartas a Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, Ricardo Palma, Juana Manuela Gorriti, José Tomás Guido y Adolfo Saldías, una serie de cinco artículos de Pablo Subieta, tres notas periodísticas, otras cartas, etc. (todo reunido en la sección “Juicios críticos sobre *Martín Fierro*”, en J. Hernández, *op. cit.*, pp. 11-77), y por un artículo de Unamuno publicado originalmente en 1894. En él, Unamuno defiende la tesis de la españolidad del poema de Hernández y es uno de los primeros críticos en postular su carácter siquiera parcialmente épico al decir que “en Martín

convertirse en discurso dominante). El poema más popular y estudiado de la literatura argentina gozó de gran éxito de venta, se difundió entre sectores populares, como se sabe; pero no fue objeto del interés de la crítica académica. Incluso, en algunos circuitos de su difusión, parece haber perdido identidad al extremo de confundirse con la obra de escritores más conocidos a principios del siglo XX.² Tampoco, desde luego, se destacaron sus posibles nexos con la literatura portadora de valores heroicos (más allá, de nuevo, de los referidos y breves comentarios españoles). Esto ocurrió sólo cuando el poema tenía más de treinta años de publicado, cuando los festejos por el centenario de la independencia argentina propiciaron la exaltación nacionalista que llevó a releer, a reinterpretar, casi a reinventar *Martín Fierro*.³ Las lecturas que por entonces se hicieron, y sobre todo las de figuras tan notables dentro de lo que se ha considerado el nuevo campo intelectual constituido en torno a 1910⁴ como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, son no solamente una nueva etapa en la recepción literaria e ideológica de *Martín Fierro*, sino, en varios sentidos, una resemantización de este poema. Después de Lugones y de Rojas, *Martín Fierro* fue otra obra, aun cuando su texto no variara. De mero poema

Fierro [sic] se compenetrar y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico" (Miguel de Unamuno, "El gaucho *Martín Fierro*, poema popular gauchesco de D. José Hernández [argentino]", en J. Hernández, *op. cit.*, p. 843) y al sugerir luego paralelos con el *Poema de Mio Cid* y con la *Chanson de Roland* (*ibidem*, pp. 846-847).

²Adolfo Prieto observa, refiriéndose a un circuito de cultura popular, que "el aparato editorial y el teatro dedicados a la difusión de los temas criollistas lograron [...] mantener el poema de Hernández en un plano de relativa e indiferenciada notoriedad que se extendió por más de tres décadas" [a partir de la muerte del poeta] (*El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 89), y cita como ejemplo del destino, peor, que corrió la imagen de Hernández el hecho de que su poema fuera atribuido a Eduardo Gutiérrez por el folletínista Manuel M. Cienfuegos, en 1908, en los siguientes versos: "Es por seguir la costumbre / De Gutiérrez inmortal / El escritor nacional / Que sucumbió en la cumbre; / Por eso es bueno q'alumbre / Nuestras mentes el finao, / Ya que mil pruebas ha dao / En *Moreira* y *Martín Fierro*..."; *apud* A. Prieto, *loc. cit.*

³Siguiendo la división de P. Verdeoye arriba mencionada, en el "segundo tiempo" del debate nacionalista; de esta etapa de la crítica, y específicamente de la vinculada al nacionalismo, el crítico ofrece un buen panorama en su art. cit., pp. 743-754.

⁴Cf. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en su libro *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, p. 72. Ambos críticos estudian con acierto cómo una de las características ampliamente conocidas de ese nuevo campo intelectual, la profesionalización o especialización del escritor, y específicamente la del sector más tradicionalista, fue "la afirmación de la identidad nacional" (*ibid.*, pp. 93 y ss.).

gauchesco pasó a ser un poema épico nacional. Y una reinserción genérica de esta naturaleza tiene consecuencias numerosas.

Una de ellas es, cuando se va a analizar el tema del heroísmo, por dónde comenzar: ¿por el poema o por su resemantización? Dicho en términos radicales: ¿por el poema de Hernández o por el de Lugones y Rojas? Si se tratara de otro tema, es probable que no hubiera que preguntarse algo tan aparentemente obvio. Pero si hoy se puede hablar del heroísmo como de uno de los motivos que atraviesan la literatura argentina, en buena medida se debe a las proposiciones de ambos ensayistas, a la visión tan polémica de una obra literaria que ellos ofrecieron, que fue también –sobre todo en el caso de Lugones– una reflexión sobre la identidad nacional, como también lo fue *Facundo*, como lo serían los ensayos capitales de Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro* y *Radiografía de la Pampa*).

Por esto, es decir, porque la visión heroica de Martín Fierro procede del ensayo del Centenario, más que del propio texto de la obra, es conveniente estudiar primero este tema en lo que no sin ironía habría que denominar sus “fuentes secundarias”, y luego en el poema. Examinar la cuestión del heroísmo en Lugones y Rojas permitirá echar luz en un asunto reiteradamente tratado con descuido y en un asunto que, a pesar de lo rebasado que pudiera parecer, aún se sigue estudiando, como se comprobará si se notan, en las páginas siguientes, las fechas de publicación de algunas monografías. Una vez analizado este punto, estaremos en mejores condiciones de estudiar las variantes heroicas en el poema.

La cuestión de la consagración de *Martín Fierro* como poema épico no es nueva, como sabe todo el mundo, ni tampoco original. Ya data de más de cien años, de los orígenes de la crítica académica sobre ese poema a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando Unamuno le asignó caracteres épicos y homéricos, Menéndez y Pelayo lo juzgó de calidad épica, Martiniano Leguizamón lo admiró como el poema nacional argentino, Lugones lo erigió en el poema épico nacional y Ricardo Rojas lo consagró en términos similares desde la primera cátedra y la primera historia de la literatura argentina.

Sin embargo, es preciso retomarlo por varias razones. Primeramente, porque si algo hay en la

copiosa bibliografía hernandiana que tenga relación con el estatuto heroico de Fierro, se halla en esas obras; en segundo lugar, porque hasta el día de hoy suscita interés entre más de un crítico; y en tercer lugar, porque, aunque se ha tratado reiteradamente, también reiteradamente se ha hecho de forma descuidada, que no permite quitarlo de en medio con una simple nota a pie, es decir, porque falta mucho aún por desbrozar en ese dominio. No obstante, y dado el diferente grado de profundidad y de nivel de argumentación de los estudios mencionados arriba, es innecesario rehacer el camino completo. De esos acercamientos, los más ambiciosos, polémicos e interesados son, como se sabe, los de Lugones y Rojas; en ellos valdrá la pena —espero— detenerse.

Por otro lado, he creído necesario tratar esta cuestión con independencia y antes del análisis del poema no sólo porque los elementos que pueden extraerse de las obras ya clásicas de Lugones y Rojas dan un punto de partida para este estudio, sino también porque desde una perspectiva lógica el tema del héroe presupone, aunque sea de manera parcial, al del poema épico, y sobre todo porque el estudio de esta materia exige una línea de razonamiento y por ende una extensión que le dan autonomía y que, de hacerse formar parte del análisis de *Martin Fierro*, interrumpirían y entorpecerían en exceso su desarrollo.

La visión épica de Lugones

El payador se publicó por primera vez en 1916 como coronación —dice su autor— de “la obra particularmente argentina que doce años ha empecé con *El Imperio Jesuítico* y *La Guerra Gaucha*”⁵ y como resultado de una serie de exitosas conferencias pronunciadas en 1913 en el teatro Odeón, de Buenos Aires, ante la presencia del presidente de la República, Roque Sáenz Peña, y de varios ministros.⁶ El libro, no obstante —aclara—, contiene capítulos enteramente inéditos, y se publica, para su

⁵Leopoldo Lugones, *El payador*, Ayacucho, Caracas, 1991, p. 2; en adelante, en esta sección, todas las referencias a esta obra se harán por esta edición, las páginas se consignarán entre paréntesis.

⁶Leopoldo Lugones (hijo), “Información preliminar”, en Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, sel., notas y cronología Guillermo Ara, pról. Jorge Luis Borges, Ayacucho, Caracas, 1979,

regocijo, en “conmemorativa simultaneidad con el centenario de la independencia” (2). Esto explica el primero de sus tres objetos: “definir [...] la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella” (2); el segundo será “determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza” (2); en tanto que el tercero, y no menos ambicioso, será “formular, por último, el secreto de su destino” (2). Es decir, que, como antes había hecho Sarmiento en *Facundo* y luego harán Rojas y Martínez Estrada con *Martín Fierro* (incluso, en el caso de Rojas, también con *Facundo*), se indagan los secretos del destino de una nación en obras literarias —ya propia, ya ajenas— y por medio de figuras que, más que literarias, por la nueva exigencia que se les plantea, devienen verdaderos héroes culturales, fundadores, salvadores a su peculiar manera, *Heilbringers*. Y esto marca la perspectiva desde la cual estos extraordinarios ensayistas usarán figuras y obras, pues de eso se trata, de darles un uso, de tomarlas como punto de partida para reflexiones que rebasan con mucho su carácter estético (pero que, por otra parte, se justifican desde los momentos mismos en que ambas se concibieron, al calor de polémicas que también rebasan cualquier noción restringida de literatura).

Martín Fierro, pues, tendrá que consagrarse, para Lugones, como poema épico. Y tendrá que ocurrir así por una razón política y coyuntural obvia, que la historia de la cultura confirma con facilidad: porque con frecuencia los proyectos ideológicos —y Lugones, sin duda, algo tenía que ver con uno— para legitimarse o reafirmarse, han recurrido al discurso, en varios sentidos apologético, de la epopeya; razón que, en el fondo, poco o nada se vincula ni con la intención de homenajear a Hernández, cuya filiación federal probablemente no sería la nota más oportuna ante el público del Odeón (tampoco en las celebraciones vigentes aún en 1916), ni menos con el afán de recordar al gaucho histórico, en definitiva aniquilado por la oligarquía victoriosa.⁷ Pero tendrá que definirse como

p. 7.

⁷Elias S. Giménez Vega y Julio C. González, “Lugones después de los españoles”, en su libro *Hernandismo y martinfierrismo (Geopolítica del Martín Fierro)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975, pp. 205-206. Sobre la opinión que merece a Lugones el gaucho como ente histórico, por lo menos en *El payador*, es imprescindible notar la actitud ambivalente y finalmente elusiva que adopta ante el tema de su desaparición. Primero afirma, en el capítulo III, “A campo y cielo...”, que era necesaria: “su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena” (38); unas páginas más adelante, después de exaltar convenientemente la inteligencia y patriotismo de la oligarquía liberal que construyó política, social y económicamente el progreso cuyos “resultados están a la vista” (41), dice que, no obstante, “ello no disculpa [...]”

poema épico también por una razón de índole estética en la que, hasta donde conozco, no se ha insistido lo suficiente y, la mayoría de las veces, ni siquiera se ha reparado: por la visión determinada de género épico que Lugones sostenía y que, hacia el momento de concebir las conferencias, puede haber ajustado a las circunstancias, como lógicamente se supone que hizo (ya veremos por qué más adelante), pero que no improvisó. En este sentido deben tenerse en cuenta tanta la intimidad con la cultura griega y en particular con los poemas homéricos que Lugones mantuvo como el hecho de que, ya desde la *La guerra gaucha* [1905], él había intentado dar una visión épica de un acontecimiento de la historia argentina. Lo interesante, en este caso, sin embargo, es averiguar hasta qué punto esa visión de la épica le resultó funcional para el objetivo ideológico y político coyuntural que se proponía, o en qué medida, para decirlo en otros términos, el Lugones que ya se proyectaba como uno de los ideólogos de la oligarquía tuvo que poner en tensión los límites del Lugones esteta.

Para Lugones un poema épico es expresión de la aptitud vital de una raza, de su vida heroica; es afirmación de su entidad entre las mejores razas de la tierra; es expresión del alma de la raza. Revela, en la entidad en que nace, condiciones vitales superiores, por lo cual constituye una profecía filosófica y científica; revela, entonces, además, la actitud espiritual de la raza. Tiene como objeto específico el elogio de empresas inspiradas por la justicia y la libertad; por eso se define por los conceptos de patria y civilización, coincidentes con los anhelos de justicia y libertad. Esas empresas –siempre según Lugones– pueden ser colectivas o individuales, pero en las segundas los anhelos de justicia y libertad privadas deben coincidir con los de la patria y la civilización, como lo prueba la *Iliada*, donde la defensa del honor privado de Aquiles, su reclamo de venganza (que es también de justicia), es la defensa del honor en general como bien colectivo, y donde la guerra contra Troya venga la ofensa privada de Paris a Menelao, pero también la que se inflige a la hospitalidad como institución social; lo prueban asimismo –añade Lugones– la *Odisea*, la *Eneida*, el romancero, la *Divina comedia*, *Los lusiadas*, *La Jerusalén* y hasta la vida privada de cada uno de nosotros, pues “el secreto profundo de

ninguno de sus errores, entre los cuales figura la extinción del gaucho” (42); pero inmediatamente resta importancia al problema invitando a cambiar de asunto: “pero sigamos estudiando nuestra subraza” (42). Es decir, *parlons d'autre chose*, no nos detengamos en este punto, ascética y elusivamente zanjado llamándolo “extinción”, palabra que no dice nada del agente, que sólo califica el hecho de manera impersonal.

nuestra vida —la «milicia» de los teólogos, la «lucha» de los sabios— consiste en que ella es un eterno combate por la libertad” (11). Un poema épico —continúa su caracterización— tiene un héroe invariablemente masculino; hay heroínas, pero su misión es conservar, por medio del buen sentido y la castidad, el bien adquirido por el hombre y ser guardianas del hogar. “Otro elemento épico de la mayor importancia —dice recordando la *Batracomiomaquia* y el *Orlando furioso*—, es la risa, fenómeno más peculiarmente humano que el llanto” (13). La épica, además, contribuye con su resultado moral y tiene influencia estética directa en la obra de civilización.

Por otra parte, tiene otros dos rasgos que Lugones denomina exteriores, acaso porque no son estrictamente literarios o, como dirían Wellek y Warren, “intrínsecos”:⁸ el carácter nacional, que depende de “la descripción del modo como siente y practica la vida heroica, la raza del poeta” (15), de “la manera como dicha raza combate por la justicia y la libertad” (15), a tal punto que “toda poesía comienza a ser épica, apenas resulta *inevitablemente* nacional” (15); y “la inspiración religiosa, o sea el reconocimiento que hace el héroe de entidades superiores a las cuales atribuye la dirección trascendental del mundo[,] porque la justicia y la libertad, son incompatibles con el materialismo” (16).

Finalmente, respecto de la cuestión concerniente a la autoría, si en las primeras páginas parecía partidario de la creación popular al decir que “cuando el poema épico, según pasa algunas veces, ha nacido en un pueblo que empieza a vivir, su importancia es todavía mayor” (7), más adelante hace prevalecer la idea de que hubo precursores, prehoméridas, que formaron rapsodias, pero que fue Homero quien hizo la obra (18), es decir, que hubo un acto de creación individual.

Si se examinan en conjunto todas las características que Lugones formula sobre o en torno al poema épico y se refieren a lo que en los análisis retóricos tradicionales se denominan aspectos de la creación literaria, se obtiene como resultado que se pronuncia acerca de lo siguiente: a) lo que la producción de un poema épico permite inferir del pueblo que lo produce; b) el objeto de un poema épico; c) el héroe; d) la presencia de la risa; e) el influjo moral y estético en la obra civilizadora; f) el carácter nacional, inseparable del carácter épico y causa suya; g) la inspiración religiosa; y h) la autoría.

Ahora bien, ¿de dónde procede un concepto de poema épico así integrado? Dicho con otras

⁸Me refiero al concepto de “estudio intrínseco de la literatura” de René Wellek y Austin Warren, *Teoría*

palabras, el hecho de que se adjudique carácter épico a una obra literaria sobre la base de una caracterización como la precedente significa que no se está diciendo que es épica en términos absolutos ni generales, por más que ésa sea la intención, sino sólo lo que es de acuerdo con algún criterio, más o menos determinado. Pero ese criterio no es el único que existe o ha existido, ni tampoco se extrae de la nada. La discusión sobre el carácter épico o no de una serie de obras, sobre todo a partir del Renacimiento italiano, dio lugar a numerosas revisiones y modificaciones del concepto clásico de épica,⁹ y luego el romanticismo, sobre todo el germánico, trajo nuevas polémicas y transformaciones. Cualquier proposición posterior entra necesariamente en relaciones con ese mundo de cuestionamientos y afirmaciones, aun cuando lo haga de modo impreciso, pues de alguna manera sus resultados permanecen y siguen influyendo.

Si ese concepto de épica, pues, se compara en primer lugar con el que por más tiempo ha prevalecido como dominante, con el que directa o indirectamente, ya por medio de su obra, ya por la vía de sus discípulos peripatéticos, gravitó desde la Antigüedad clásica (desde Horacio, por ejemplo, gracias a Neoptolemo de Paros) hasta el clasicismo francés y sus irradiaciones, pasando por el Renacimiento italiano y su redescubrimiento de la *Poética*, es decir, con el de Aristóteles, se notará cuánto le debe.

Aristóteles caracterizó la epopeya (*epopoia*) —siempre en relación con la tragedia— tomando en cuenta los siguientes puntos:

- a) el tipo de persona objeto de la mimesis: mejores o peores que nosotros (1448 a 1-5); Homero es autor de personajes superiores a la realidad (1448 a 11-12);
- b) el modo de la mimesis: se puede hacer contando o representando; Homero cuenta, pero por boca de otro (1448 a 20-23), como sucede con Odiseo en los cantos IX-XII. Esto a su vez se relaciona con el tópico de la intervención del poeta en la obra, que desarrollará posteriormente (Homero apenas interviene en el proemio; son los personajes quienes aparecen en escena, caracterizados [1460 a 5-11]);

literaria, 4ª ed., trad. J.Ma. Gimeno, pról. D. Alonso, Instituto del Libro, La Habana, 1969, pp. 163 y ss.

⁹Véase una buena síntesis en Anick Boilève, "Épopée et roman au XVI^e siècle", en su libro *Le genre romanesque: des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Universidad de Santiago de Campostela, Santiago de Campostela, 1993, pp. 15-22.

- c) la relación entre los poetas y los asuntos: “los más elevados imitan las acciones hermosas”,¹⁰
- d) la relación entre los asuntos y los tipos de versos (1448 b 28-31);
- e) el metro y la forma elocutiva empleados: el metro es uniforme y se usa la narración (*apanguelia*) (1449 b 10-12); posteriormente especificará que el metro empleado es el heroico (1459 b 31-32);
- f) la extensión o duración en el tiempo o, como luego se le ha denominado pensando sobre todo en la tragedia, la unidad de tiempo, que para la epopeya no es tal: “la epopeya es indefinida (*áoristos*) en el tiempo”,¹¹ a diferencia de la tragedia, que trata de ceñirse a una revolución solar; la epopeya se prolonga por medio de episodios, toda vez que su tema (*lógos*) es breve (1445 b 15-23); la epopeya puede permitirse el lujo de la extensión pues, “a causa de la extensión, cada parte recibe el desarrollo apropiado”,¹² más adelante dirá explícitamente que la epopeya puede tratar de manera simultánea varias partes de la acción (1459 b 17-31);
- g) la unidad de acción: no contar los innumerables y a veces incoherentes hechos de la vida de un hombre, “sino los en torno a una acción”,¹³ como hizo Homero (1451 a 16-35); en 1459 a 17-29 vuelve sobre esto y añade que es preciso que se componga “sobre una acción total y completa (*hólēn kai telēian*), que tenga comienzo, medio y fin”,¹⁴
- h) la relación entre el trabajo con la fábula (*mýthos*) y con el verso: de las seis partes de la tragedia, la más importante es el ordenamiento de las acciones (1450 a 15); pero luego esto se hará válido para toda la poesía: “es necesario que el poeta sea más poeta de las fábulas que de los metros”,¹⁵
- i) las especies de la epopeya: como la tragedia, la epopeya tiene éstas: simple o compleja, de carácter o patética (1459 b 8-10);¹⁶

¹⁰ Aristóteles, *Poétique*, ed. J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1932, 1448 b 25; la traducción de ésta y de las citas siguientes es mía y, aunque desde luego tomo en cuenta la cuidadosa versión al francés, me ajusto cuanto es posible en todos los casos al texto griego.

¹¹ *Ibid.*, 1449 b 14.

¹² *Ibid.*, 1456 a 14.

¹³ *Ibid.*, 1451 a 28.

¹⁴ *Ibid.*, 1459 a 19-20.

¹⁵ *Ibid.*, 1451 b 27-28; esto es totalmente lógico si se recuerda que antes había definido la fábula como un ensamblaje de acciones: “pues llamo a esta fábula (*mýthos*) un conjunto de acciones” (1450 a 4-5).

¹⁶ Para las definiciones de simple y compleja, ver 1452 a 12-18; para la de patética o *páthos*, 1452 b 11-13.

- j) las partes de la epopeya: peripecias, anagnórisis, golpes de infortunio, excelencia de pensamiento y de elocución (1459 b 11-12);
- k) el uso de lo maravilloso e incluso de lo irracional en la epopeya: es posible y aun agradable (1460 a 11-18); y
- l) el tratamiento de la verosimilitud, tema demasiado complejo para poderse resumir aquí; baste señalar que, para Aristóteles, se puede representar hasta lo imposible, a condición de que sea verosímil (1460 a 26 y ss.).¹⁷

Si esta apretada síntesis de la visión de la epopeya que se sostiene en la *Poética* se esquematiza para ver de qué aspectos de la creación literaria o *póiesis* se ocupó realmente Aristóteles, no sólo en los capítulos 23 y 24, sino a lo largo de su exposición, tenemos que se centró en la obra y que, lo más lejos que fue de ella hacia afuera, fue hasta la relación entre el poeta y los asuntos o entre el poeta y las personas objeto de la mimesis.

Volviendo entonces a Lugones, ¿dónde están las coincidencias? Si se descarta la única, casi incidental o tangencial, que hay entre el tipo de persona objeto de la mimesis (inciso a de Aristóteles) y el héroe (inciso c de Lugones), no hay prácticamente ninguna. Lugones apenas se centró en la obra; trató de ella concretamente sólo en los que identifiqué como sus incisos c y d, y de inmediato veremos cuán poco coincide con Aristóteles este último. Lugones no debe prácticamente nada en su formulación de un concepto de poesía épica a la *Poética* de Aristóteles, por más que haya estudiado

¹⁷Para comprender mejor este punto, es preciso partir de lo que Aristóteles afirmó cuando distinguió la poesía de la historia, ambas formas de componer no se diferencian por el hecho de que una lo haga en metro y la otra sin él: "el historiador y el poeta no difieren por el hecho de que uno cuente con metro y otro sin él [...], sino en esto difieren: en que uno cuenta lo ocurrido, el otro lo que podría ocurrir" (1451 a 38 - b 2, 4-5). Lo que podría ocurrir, el trabajo propio del poeta, es lo posible según lo verosímil o según lo necesario (1451 a 37-38). Ahora bien, lo imposible también podría contarse, sólo que en todo caso es preferible lo imposible verosímil (*adýnata eikóta*) a lo posible increíble (*adýnata apóthana*); también puede el poeta introducir lo irracional –aun cuando debe evitarse componer temas que consten de partes irracionales–, pero si sabe hacerlo dándole un aire de verdad (1460 a 26 - b 2). De esto se deduce que, aunque la exposición del problema es más extensa en Aristóteles, la única ecuación que no puede romperse es composición igual a verosímil. Para un examen de interés sobre este particular, basado en la distinción de los dos tipos de verosimilitud coexistentes en la *Poética* que hizo J.Ch. Gottsched, puede verse Susana Reisz de Rivarola, "Lo verosímil. Verosimilitud absoluta y verosimilitud genérica", en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*, 3a. ed., Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989, pp. 150-153 [1a. ed., 1986].

con fervor y hasta traducido partes de la *Iliada*. Evidentemente, no leyó a Homero con el prisma de Aristóteles, o por lo menos no fue ése el que usó para formar una definición de poesía épica. Incluso se alejó de él en lo tocante a la risa. Aristóteles separó con claridad las parodias épicas y las epopeyas, al mencionar a Homero como autor de personajes superiores a la realidad; a Cleofón, de iguales; a Hegemón de Tasos y Nicócares, de inferiores, y señalar a Hegemón como “el primero que hizo parodias”.¹⁸ También lo hizo cuando distribuyó los personajes entre la epopeya y la tragedia, por un lado, y la comedia, por el otro (1448 a 16-18, 31-36), en dependencia no sólo de su rango en relación con nosotros o con la realidad, sino también de los efectos que provocaban en el público. Lugones, en cambio —y esto es parte del reajuste circunstancial de su visión del género a que me refería más arriba— da un lugar destacado a la risa recordando precisamente la *Batracomiomaquia*, que, como todo el mundo sabe, es una parodia de epopeya, para inmediatamente subrayar como aportación de *Martín Fierro* la combinación de risa y llanto: “lo que no existía, era la combinación de ambas creaciones en un solo poema; y con ella, precisamente, adquiere el nuestro una excelencia singular”.¹⁹

En vista de esto, y toda vez que las modificaciones que se hicieron al concepto aristotélico de épica en Italia, Francia y el ámbito germánico durante los siglos XVI, XVII y XVIII estuvieron referidas en lo esencial a detalles centrados en la obra, parece claro que si a alguna tradición estética debe de afiliarse su definición de poema épico es a la que Hegel compendia. No quiere esto decir que, en *El payador*, Lugones reproduzca, creativamente o no, las ideas de Hegel, o que Hegel sea su fuente directa, ni siquiera que Hegel sea la única fuente posible para ubicar una definición romántica de épica, sino, como antes he dicho, que él compendia una visión paradigmática de lo que fue la épica para una zona del romanticismo alemán, y que esa visión, en su transmisión posterior, directa o mediada, es la que parece más afín a la que sostiene Lugones en este momento de su obra. Ya antes, en el capítulo primero de este trabajo, he expuesto la concepción hegeliana del heroísmo, tanto en la historia como en la poesía épica; corresponde ahora esbozar su teoría de este género literario, a fin de comprobar la relación que tiene con ella Lugones.

¹⁸*Op. cit.*, 1448 a 9-14.

¹⁹*Op. cit.*, p. 13

De modo bastante diferente de como procede Aristóteles, Hegel considera tres grupos de formas poéticas épicas o tres modos de representación épica: el primero está integrado por el epigrama ("en cuanto se trata realmente de un *epigrama*, una inscripción sobre columnas, vasos, monumentos, exvotos, etc.",²⁰ es decir, en su acepción original, no en la de inscripción fingida que adquiere a partir del Helenismo, como puede verse en las antologías *Palatina* y *Planudea*), las *gnómai* o sentencias morales y el poema épico didáctico; el segundo, por los poemas filosóficos, las cosmogonías y las teogonías; y el tercero, por la epopeya. Los dos primeros son épica imperfecta, sin verdadera unidad poética por la ausencia de acción individual; son formas épicas por el tono, pero no por el contenido. La epopeya es la forma perfecta precisamente, en primer lugar, porque, como toda obra verdaderamente poética, representa lo espiritual concreto bajo forma individual, no abstracciones ni generalidades, y sucesivamente por estas razones, entre otras: porque tiene por tema una acción pasada, amplia, en conexión con el mundo total de una nación y de una época; porque tiene por contenido y forma la concepción del mundo y la objetividad de un espíritu del pueblo, presentado como suceso real, que se objetiva en una figura (totalidad que incluye la conciencia religiosa por un lado y la existencia concreta –vida política y familiar– por el otro); porque tiene un desarrollo y un ritmo serenos, sin premura hacia el desenlace, que posibilitan la contemplación de la sucesión imponente de acontecimientos, con cuadros particulares y episodios; porque "expresa por primera vez de modo poético la conciencia ingenua de una estirpe",²¹ al aparecer en un período medio, "en el que un pueblo despierta de su letargo y el espíritu se ha fortalecido ya tanto en sí para producir su propio mundo y sentirse cómodo en él",²² pero aún no se ha operado el desarrollo que llevará al espíritu individual a desvincularse de las ideas y de la vida general de la nación y a experimentar una escisión entre sentimiento y voluntad que permitirá el surgimiento de la lírica y el drama, con sus conflictos interiores; y por su objetividad, dada por la desaparición del poeta en el texto. Este último punto sirve a Hegel para definir su actitud frente a la cuestión de la autoría: a pesar de la objetividad, el pensamiento expresado en el poema es el de un poeta, pues "el poema épico, como obra de arte real, puede surgir

²⁰Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética*, trad. A. Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, t. 8, p. 113.

²¹Ibid., p. 117.

²²*Loc. cit.*

sólo de *un* individuo”; “no es desde luego un pueblo como conjunto el que poetiza”; “el espíritu de una época, de una nación es, en efecto, la causa sustancial, operante, mas ésta accede a la realidad como obra de arte sólo cuando se concentra en el genio individual de *un* poeta”.²³ La postura analítica frente a la cuestión homérica es, pues, “una idea bárbara y antiartística”.²⁴

Si nuevamente examinamos los puntos básicos que contempla esta teoría, puede notarse que, salvo en los dos casos en que trata sobre aspectos de la obra (el desarrollo y ritmo de las acciones, y la objetividad de lo que llama poeta y que, como es obvio, es narrador), en los restantes se ocupa de todo aquello de lo que se supone que la epopeya sea expresión, de las relaciones de la epopeya con el tiempo, el espacio y la comunidad cultural y política de la que se postula como expresión auténtica, en tanto que manifestación espontánea y natural (a diferencia, por ejemplo, de las que juzga obras artificiales, productos de la reflexión hábil y fría, puro ornamento poético sin alma, de épocas posteriores, como la *Eneida*). Como es perceptible, esto tiene ya poco que ver con la *Poética* de Aristóteles y con las preocupaciones más bien formalistas —sin que haya que tomar el calificativo al pie de la letra— de las poéticas clásicas y neoclásicas. A esa visión del hecho literario le son extraños los conceptos de pueblo y de nación, entre otras razones porque, como se sabe, la formación de los Estados nacionales y la emergencia del concepto de pueblo son fenómenos posteriores a los clasicismos o que el neoclasicismo se negó a aceptar.

En cambio, sí se vincula bastante con la visión lugoniana de la epopeya. Todo aquello que en su modelo quedaba al margen de cualquier contacto con el clasicismo encuentra algún punto de correspondencia con la teoría romántica como Hegel la expone. Según Lugones, el poema épico es expresión del alma de una raza; Hegel había dicho que representaba lo espiritual, que tenía por contenido la concepción del mundo de un pueblo, que expresaba la conciencia de una nación o estirpe. El poema épico, para Hegel, es una especie de fresco enorme de un pueblo, de una nación, en un momento específico de su devenir; Lugones valora más este hecho y lo lleva a condición de excelencia respecto de otras razas, apoyado seguramente en otras fuentes románticas, pero sin duda también en la

²³*Ibid.*, p. 121.

²⁴*Ibid.*, p. 122.

idea hegeliana de que “como tal totalidad originaria la obra épica es la saga, el libro, la Biblia de un pueblo”,²⁵ de que “cada estirpe (*Nation*) grande y significativa posee estos libros absolutamente primeros, en el cuales se expresa para ella el espíritu primigenio”.²⁶

Explicando el objeto de un poema épico, Lugones había dicho que las empresas que en ellos se compendian podían ser individuales, pero que en ese caso debía darse una coincidencia entre los anhelos de justicia y libertad privados y los colectivos. Esto tiene clara relación con la observación que hace Hegel respecto del momento histórico ideal para el surgimiento de la epopeya primitiva o verdadera: ni la edad heroica ni el período en que la conciencia individual se ha separado de la vida de la nación, sino un estadio intermedio en que el individuo y la nación aún permanecen unidos espiritualmente; no de otro modo pueden ir por el mismo camino los anhelos de justicia y libertad individuales y nacionales. En un nivel más alto de abstracción, lo que tanto Lugones como el Hegel esteta están diciendo aquí se ajusta a lo que Hegel como filósofo de la historia opinaba del héroe en su calidad de punto de articulación entre lo universal y lo particular y de su idea, antiaristotélica, sobre lo que la poesía y el arte debían expresar o expresaban de esas dos categorías. El héroe épico, para ambos autores, expresa lo general, la vida de la nación o de la raza, por medio de su acción individual. Y de esto se deriva que si, para Aristóteles, “la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía cuenta más bien lo universal [*tà kathólou*], y la historia lo particular”,²⁷ para Hegel, y para Lugones, que también en esto es mucho más romántico que helénico y aristotélico, la verdad general no existe en la poesía: “lo poético auténtico es lo espiritual concreto en figura individual”, “para la poesía lo universal y sustancial existe sólo en la presencia viviente del espíritu”.²⁸

Dejando al héroe para más adelante, y soslayando tanto la presencia de la risa como el tema del influjo moral y estético de la épica en la obra civilizadora (que puede derivar de la lectura que hizo

²⁵*Ibid.*, p. 116.

²⁶*Ibid.*, p. 116-117.

²⁷*Op. cit.*, 1451 b 5-7.

²⁸G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 116.

Lugones de la epopeya homérica²⁹), el carácter nacional como nota distintiva del carácter épico de un poema es también un rasgo que no sólo falta en Aristóteles, como ya se ha visto, sino que se puede identificar fácilmente en la filosofía del arte de Hegel:

todas las epopeyas en verdad originarias —afirma— nos dan la intuición de un espíritu nacional [...]. Estimar los poemas épicos, examinarlos más de cerca, exponerlos, significa en efecto, como ya vimos más arriba, nada más que dejar desfilas ante nuestra mirada espiritual los espíritus individuales de las naciones.³⁰

Lugones, como otras veces, va un poco más lejos en la identificación de valores y hace que uno —el carácter nacional— sea causa del otro —el carácter épico—. Pero, sin lugar a duda, es del romanticismo hegeliano de donde parte, directa o indirectamente.

Por fin, la inspiración religiosa da otro ejemplo de asimilación entusiasta, radical, de las ideas hegelianas. Hegel había observado que la realidad nacional de la que transmiten una imagen las epopeyas auténticas ofrecía un lado material o positivo y otro espiritual; y al explicar este último había dicho que se mostraba como se manifiesta en “la religión, la familia, la comunidad, etc[étera]”.³¹ Pero, por las bases religiosas de su pensamiento y de su filosofía de la historia,³² no cuesta trabajo admitir que otorgara un lugar más destacado a la religión en el origen de las epopeyas. Algo más abundó al tratar de lo que la filología clásica ha acuñado como tópico de la relación entre los planos divino y humano, que él estudia como relación entre el destino o la necesidad y el hombre, según ya se vio en el capítulo I de este trabajo. Lugones, por su parte, lo asevera tajantemente: la justicia y la libertad por las que lucha un héroe son incompatibles con el materialismo.

La coincidencia restante en cuanto a la autoría de los poemas épicos trasciende la exposición hegeliana del asunto y, como es sabido, se disuelve en una polémica mucho más extensa —la de la cuestión homérica—, que no es necesario retomar en este estudio.

Este recorrido, pues, por las ideas de Lugones acerca de la poesía épica era preciso para

²⁹Daniel Gustavo Teobaldi, *Leopoldo Lugones, escritor épico*, Ediciones del Copista, Córdoba (Argentina), 1999, p. 35.

³⁰G.W.F. Hegel, *op. cit.*, pp. 129.

³¹*Loc. cit.*

³²Véase G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. J. Gaos, pról. J. Ortega

afirmar algo en lo que, como dije páginas atrás, normalmente no se repara: para dar o quitar la razón a Lugones cuando dice, en *El payador*, que *Martín Fierro* es un poema épico, es necesario saber de qué concepto de épica parte. De lo contrario, puede establecerse un estéril diálogo de sordos. La mayor parte de los críticos que tratan de este tema tiene —o, por lo menos, eso demuestra— una visión vaga de ese género, formada al parecer por lejanas lecturas de Aristóteles, mezcladas con ideas no menos lejanas procedentes del romanticismo en general.

Por ejemplo, Juan Carlos Ghiano, al detenerse en la concepción lugoniana de épica, sigue muy de cerca las declaraciones programáticas del autor en sus *Estudios helénicos*, es decir, la “intención del entronque clásico”³³ con la cultura argentina; luego da un paso de avance cuando, al final de un esbozo de las fuentes románticas (Herder y ensayistas franceses) de que se sirvieron escritores argentinos, afirma: “Lugones había intuido la lección de los románticos, en especial sus postulados teóricos”.³⁴ Pero el intento de relacionar al escritor con alguna visión específica no va más allá.

Otros críticos, posteriormente, ni siquiera han llegado ahí. Julio Caillet-Bois asegura tranquilamente que Lugones demuestra la “clarísima genealogía épica”³⁵ de *Martín Fierro*, sin parar mientes en lo superficial que resulta su afirmación referida a esa obra y en esa fecha. Roberto Porfidio opina que, en lugar de épica para el poema, debería hablarse de antiépica, y lo argumenta con generalidades (“en cualquiera de los poemas épicos conocidos, el héroe, su vida heroica, ejemplifican a un pueblo en desarrollo, en triunfador”³⁶) o remitiéndose a expositores posteriores de ideas hegelianas como Lukacs, lo cual no tendría nada de criticable si por lo menos se refiriera a una idea que Lukacs hubiera elaborado particularmente, pero no es el caso. Según Porfidio, no podría calificarse de épico el poema de Hernández porque no concuerda con la concepción de mundo que el filólogo húngaro adscribió a la épica: un mundo en que aún no se ha instalado la duda y en que hay unidad entre el

y Gaset, advertencia J. Gaos, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 53-56.

³³Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico, Raigal, Buenos Aires, 1955, p. 111.

³⁴Ibid., p. 116.

³⁵“El payador, de Leopoldo Lugones”, en AA. VV. *Martín Fierro*, un siglo, Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972, p. 45.

³⁶“La interpretación lugoniana de *Martín Fierro*”, en AA.VV. José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de *El gaucho Martín Fierro*) 1872-1972, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1973, p. 161.

individuo y la sociedad.³⁷ Como es patente, Hegel lo dijo casi un siglo antes, aunque R. Porfido no lo recuerde. Por lo demás, las fuentes que ubica se reducen a la poética implícita en Homero³⁸ y a la socorrida "tradición literaria".³⁹ Finalmente, y también como parte del aluvión conmemorativo del centenario de *El gaucha Martín Fierro*, Jaime Alazraki, al comentar el concepto de épica de Lugones, sólo observa que el escritor se reveló contra la retórica, de lo que se deduce que prescinde de cualquier fuente concreta: "Lugones, pues, niega esa preceptiva cuyos cánones establecen el género que Lugones se esfuerza en demostrar para el *Martín Fierro* como poema épico, y más que pensar en un género literario piensa en esas obras que mejor representan el carácter y la cultura de un pueblo".⁴⁰ Aquello en lo que pensaba Lugones probablemente nunca lo sepamos, pero para saber con qué corrientes estéticas se vinculaba no es necesario, como hace Alazraki, invocar una fuente críptica: basta con buscar un poco en la historia de las ideas.

Como cualquiera concederá, sobre base semejante no se puede sostener una discusión provechosa. Ni siquiera uno de los estudios más serios, profundos y recientes (hasta donde conozco) sobre este tema, el de D.G. Teobaldi ya citado, acierta del todo en la identificación de las fuentes del concepto de épica de Lugones en *El payador*. Teobaldi distingue dos fuentes: una griega en la que coexisten lecturas y análisis lugonianos de las epopeyas de Homero e ideas de origen platónico⁴¹ y otra que identifica de manera demasiado exclusiva y errónea sólo con Carlyle,⁴² sin tener en cuenta que *Los héroes* ni contiene una teoría épica, como afirma Teobaldi,⁴³ ni es la primera ni la única obra importante e influyente sobre el heroísmo, por más que sea la más famosa y probablemente la que

³⁷*Ibid.*, p. 162.

³⁸*Ibid.*, pp. 165, 167 y 169.

³⁹*Ibid.*, p. 172.

⁴⁰"El género literario del *Martín Fierro*", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), p. 435.

⁴¹*Op. cit.*, pp. 8, 15 y 214.

⁴²*Ibid.*, pp. 9, 25-30 y sobre todo 213-217. En el capítulo donde analiza *La guerra gaucha*, sin embargo, añadirá como uno de los postulados de *El payador* (el pasado nacional como asunto) los escritos de Goethe sobre épica (p. 160). Aunque desarrolla el punto aplicado a los relatos de aquel libro, lamentablemente no hace lo mismo con *El payador*.

⁴³Véase la p. 213 de su obra, donde habla de "la teoría épica elaborada por el pensador e historiador escocés Thomas Carlyle", confundiendo a todas luces un discurso sobre las cualidades del héroe histórico con una teoría sobre un género literario que Carlyle no elaboró.

Lugones sí haya conocido de manera directa, pues la cita en más de un lugar.⁴⁴ Esta limitación hace que, al comentar el carácter nacional como un rasgo que ofrece una funcionalidad al propósito educador y docente que él ha juzgado el fundamental en lo que denomina la visión epopéyica de Lugones, atribuya a la lectura de los poemas homéricos elementos que pueden hallarse en ellos, pero que no están ahí obviamente de modo programático, sino que tuvieron que ser notados por una interpretación romántica de los textos y por una interpretación que tampoco puede extraerse de Carlyle: “así —escribe—, poesía épica se encuentra íntimamente ligada a la idea primordial de patria, lo que se confirma con la lectura de los poemas de esta especie”.⁴⁵ Remitir a la lectura de los poemas épicos por parte de Lugones o de cualquier otro lector es pecar de exceso de confianza en la producción automática de sentidos de un texto. Si hasta el romanticismo, y concretamente hasta el romanticismo alemán, la idea del carácter nacional no formaba parte de una teoría de la poesía épica, es porque obviamente eso no era un rasgo que emanara de los textos sin una operación hermenéutica específica y condicionada por una concepción determinada del hecho literario y aun de la historia. La misma limitación lleva a Teobaldi a constatar que las coincidencias en los puntos de vista de Lugones y de Werner Jaeger “son verdaderamente notables”,⁴⁶ a propósito no sólo, y verdaderamente, de las funciones educadoras de la poesía, sino también del hecho de que “la poesía épica termina produciendo un sentimiento de unidad étnica, que ocupa los intereses nacionales”.⁴⁷ Sobre este último asunto, no creo que pueda hablarse de coincidencias, a no ser de fuentes: el sustrato romántico alemán común.

En cuanto a los nexos con Carlyle, Teobaldi tiene más razón en notar que lo que el pensador escocés “ofreció a Lugones consistió en poner un acento especial en la observación y el estudio de individuos poderosamente representativos de la historia, pues en ellos se refleja la vida de toda una raza y todo un espíritu”,⁴⁸ que en afirmar que “la influencia de Carlyle se registra en la consideración del

⁴⁴Según Teobaldi, en *Prometeo. Un proscrito del sol* (1910) y en *Historia de Sarmiento* (1911); en esta última, de memoria; *ibid.*, p. 117, nota 161 y p. 214.

⁴⁵*Ibid.*, p. 36.

⁴⁶*Loc. cit.*

⁴⁷*Loc. cit.*

⁴⁸*Ibid.*, p. 26.

héroe como factor esencial de la dinámica de la historia”.⁴⁹ Lugones, efectivamente, menciona a Platón, a Miguel Ángel y a Washington como héroes “en los respectivos dominios de la filosofía, la estética y la ética” (5) y “representantes y más altas expresiones de la vida superior de sus razas” (5), forma de encarar el heroísmo que es peculiar de Carlyle (y, en cierto modo, también de Emerson, pero es aquél el que evidentemente influyó más). Sin embargo, al atribuir a Carlyle una visión dinámica del héroe, al reiterar que, para él, “los héroes son los agentes de progreso y de transformación, pues su tarea fundamental reside [en] encauzar el devenir de la civilización”,⁵⁰ se tiene la impresión de que, aunque en el fondo no sea falsa, tal concepción del heroísmo no es exactamente la que Carlyle desarrolló. Si la historia del mundo es la de los grandes hombres, se puede deducir que son ellos los que la llevan a cabo y la conducen, y esto permite con facilidad que se los tome por sujetos dinámicos y agentes del progreso. Pero Carlyle en lo que hizo énfasis fue en la representatividad, en su carácter de síntesis de momentos, no en el dinamismo. Este rasgo, que sí aparece en Lugones, debe de proceder de la filosofía de la historia de Hegel, más que de la visión de Carlyle, que, aunque era buen conocedor del pensamiento alemán de su época, dio a sus ideas una formulación fuertemente personal. Hay, además, en *El payador* otras posibles huellas de Carlyle, no todas detectadas por Teobaldi; no obstante, son menos relevantes y no es imprescindible detenerse en ellas.

De acuerdo, pues, con la teoría aristotélica, *Martín Fierro* nunca será un poema épico; pero, de acuerdo con la hegeliana, que es, con todas las salvedades que se quieran acerca de su transmisión, la más afín a la que expone Lugones en *El payador*, no hay en principio ninguna razón legítima para negarle el carácter épico. Si para esa visión romántica, la obra filosófica de Jenófanes o de Parménides, o las sentencias morales de Solón son poesía épica, no debería haber ninguna objeción para considerar de modo similar *Martín Fierro*. Es cuestión de punto de vista. Y, desde luego, si la visión de épica que Lugones defendía era de raíz hegeliana, nada más natural, después de todo, que quisiera consagrar esa obra como el poema épico nacional que la Argentina tenía derecho a ostentar entre las demás naciones

⁴⁹*Ibid.*, p. 9.

⁵⁰*Ibid.*, p. 214.

civilizadas del mundo en ocasión del centenario de su independencia. Su proposición tuvo toda la oportunidad y toda la habilidad que las circunstancias y los manejos de la ideología y de la política demandaban, es decir, que supo ajustarse a la necesidad de legitimación de los valores nacionalistas que experimentaba el conservadurismo oligárquico del gobierno de Sáenz Peña; pero al mismo tiempo no fue una intervención improvisada ni creada *ad hoc*: era parte de un programa estético en el que Lugones, cada vez más conservador, aristocratizante y pro-oligárquico, cada vez más dispuesto a oponerse a las tendencias democráticas que pugnaban por imponerse, creía con sinceridad, o por lo menos con la firmeza que da la defensa de los intereses de clase. La épica, y sobre todo la homérica, si no por la condición social del aedo si por muchas otras razones, presupone una ideología aristocrática.

Ahora bien, el problema no termina ahí. Para saber si *Martín Fierro* puede ser tenido como poema épico de acuerdo con Lugones, y para explorar el estatuto del héroe según esa perspectiva crítica, se vuelve necesario intentar articular la descripción que se hace de él en *El payador* con los rasgos generales del poema épico inicialmente enunciados en ese mismo libro y ya comentados antes.

No obstante, al intentar la nueva comparación surge una dificultad: entre el capítulo primero, "La vida épica", donde más que la vida lo que se estudia es esa poesía, y el titulado "*Martín Fierro* es un poema épico" se interponen otros cinco que, por una parte, efectivamente denotan la multiplicidad de propósitos de *El payador*,⁵¹ que excede con mucho los tres enunciados en el "Prólogo", y que, por la otra, son un indicio de la insuficiencia del concepto de épica expuesto en su primer capítulo para demostrar la pertenencia del poema a ese género, puesto que se han necesitado otros argumentos, o simplemente de su inadecuación, de manera general. Para probar que, en consonancia con su concepto de poesía épica, *Martín Fierro* era un miembro más de la familia de la *Iliada*, la *Canción de Roldán* o el *Mío Cid*, Lugones ciertamente no necesitaba discurrir tanto sobre el gaucho histórico, sobre su "extinción", sobre los hipotéticos orígenes grecolatinos y provenzales de la raza y sobre la prosapia del lenguaje del poema hernandiano. Sin embargo, más que como crítico, obró como los autores de

⁵¹Véase Rafael Olea Franco, "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30 (1990), p. 310.

epopeyas por encargo: de la misma manera en que Virgilio se remontó al sitio y la destrucción de Troya para fundamentar la antigüedad y el prestigio de la *gens Iulia*, a la que pertenecía Augusto, así Lugones se abocó a la tarea titánica —pero no por eso menos exenta de ciertos visos ridículos— de fundamentar la relación directa de la cultura argentina con la grecorromana, minimizando hasta donde le fue posible la “mediación” española. Y esto, a no dudarlo, es una operación inventora de mitos, de un mito nacional.⁵² Por ello puede obviarse de momento.

Veamos por qué *Martín Fierro* es un poema épico. Primeramente, Lugones descalifica toda la gauchesca anterior a Hernández con el argumento de que no es mimética: no se adecua al “tipo verdadero” (114), dice refiriéndose a Ascasubi; es un “gaucho imposible” (114-115), refiriéndose a Del Campo; “los gauchos no hablan con esa literatura” (115). Más apegado entonces a la realidad, *Martín Fierro* pertenece a la épica: 1) porque “como todo poema épico, [...] expresa la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia” (116); 2) porque, desde el punto de vista lingüístico, tiene sus orígenes en el romancero o los romances de caballería (y también en la picaresca, aunque esto, como se deduce, es menos relevante en este sentido) (117); 3) porque incorpora armónicamente la risa o la burla (“esa reunión de elementos que hasta entonces formaban dos miembros distintos de la épica, tipificados bajo la faz burlesca por la *Batracomimaquia* y el *Orlando furioso*, dio a su creación una originalidad sin precedentes” [117]); 4) porque tiene un héroe, que en este caso es más asequible al pueblo y, a diferencia de los príncipes griegos, es humilde o bajo, un “valiente oscuro” (118); 5) porque, aunque como el romancero, tiene a la venganza de agravios por móvil inicial, la venganza es justa porque los agravios provienen de la iniquidad de la autoridad (“verdad es que ambos héroes son vengativos; pero la venganza es la única forma posible de justicia para el paladín, puesto que se halla obligado a ser tribunal y ejecutor” [119]); y 6) porque tiene un héroe que personifica el ideal de “libertad por cuenta propia” (120). En síntesis, y una vez más en sus propias palabras, “porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador, porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico”

⁵²*Ibid.*, p. 313-322.

(133).

Primeramente, Lugones ha enumerado —o por lo menos yo he distinguido— seis razones, y sólo tres de ellas, la primera, la tercera y la cuarta, esto es, la mitad del total, procede del primer capítulo de su libro. La segunda y la quinta surgen de sus miradas hacia el romancero. La sexta es una franca aberración respecto del modelo primario, acaso un cruce con el héroe histórico romántico.

El modelo primario, es decir, lo que Lugones ofreció como concepto de poesía épica, aun tratándose de uno como el hegeliano, que exige pocos elementos a la obra y muchos más a su relación con una nación y un pueblo, deja zonas sin cubrir en su superposición a *Martín Fierro*, con lo cual queda subutilizado, y, por otra parte, resulta reducido, al no poder aportar argumentos en los puntos en que Lugones se ve precisado a buscarlos en el romancero o en el héroe histórico romántico, que, como se vio en el capítulo inicial de esta investigación, difiere del héroe épico, incluso en las formulaciones de alguien como Hegel, que se ocupa de ambos: el héroe de la épica es inconcebible al margen de su comunidad, como un defensor de la libertad romántica “por cuenta propia”.

Y, en segundo lugar, de las razones que toma de esa suerte de modelo, la primera es, cuando menos, cuestionable; la tercera hemos visto que es una modificación que Lugones introdujo en la teoría épica romántica para supuestamente destacar la originalidad de *Martín Fierro*; y la cuarta es cualquier cosa menos indiscutible, aunque de entrada, y a reservas de un análisis posterior más detallado, contiene otra modificación a la teoría épica hegeliana, seguramente hecha desde otro presupuesto romántico: el que posibilita considerar héroes a los rebeldes contra la ley o contra el *status* imperante.

En efecto, si *Martín Fierro* expresa la vida heroica de la raza, ¿a qué raza se refiere Lugones? Ya hablar de raza y no de pueblo es un factor nuevo, que se encontraba en el ambiente literario de la época —como se constatará, por ejemplo, al tratar de Ricardo Rojas— y que procede del pensamiento positivista de Taine. Pero, además, hablar de la raza, sin ninguna especificación, en un discurso en que el gaucho ha sido considerado subraza de transición y alternativamente afiliado a la civilización y a la barbarie⁵³ es aun más problemático: el sujeto de esa vida heroica y sobre todo de la lucha por la libertad y contra las adversidades se vuelve deliberadamente ambiguo para no entrar en temas escabrosos ni

⁵³*Ibid.*, pp. 313-315.

poner una nota disonante en la fiesta de la independencia, además de para marcar distancias con las masas de recién llegados que no podrían reclamar identificación con un pasado criollo. Pero aun cuando no existiera ese afán evasivo, el gaucho no podría sustentar en términos de épica romántica hegeliana la afirmación de una vida heroica, puesto que su lucha fue una lucha intestina, una lucha en la que en modo alguno estuvo involucrado en el mismo bando todo un pueblo, sino una parte de él contra los representantes políticos de la otra, o, en términos lugonianos, una subraza de transición contra la elite política de la raza realmente superior, la que no tenía el lastre de la sangre indígena. Ni para Hegel ni para Aristóteles, esta lucha habría fundamentado un poema épico; cuando más, una tragedia fratricida al estilo de *Los siete contra Tebas*. En las teorías épicas difícilmente Lugones habría encontrado un argumento para hacer entrar en la épica un poema como éste. Y esto, ateniéndonos a elementos estéticos; si decidiéramos probar sus afirmaciones contra el gaucho real, contra esa realidad a la cual Lugones dijo apegarse y de cuya adhesión dio muestras a veces exageradas,⁵⁴ quién sabe qué quedaría de su postulación. Pero, desde luego, esa forma de razonamiento no interesa aquí; las relaciones entre la literatura y el resto de la realidad comportan demasiadas mediaciones para repetir actitudes que la teoría literaria (concretamente el formalismo ruso) ya empezaba a rebasar en la misma época en que Lugones pronunciaba sus conferencias.

Así, pues, concluyendo parcialmente, el *Martín Fierro* de Lugones es menos épico de lo que el propio Lugones dio elementos para creer, y su concepto de épica evidentemente tuvo que ser violentado para servir a un objetivo político o ideológico circunstancial. Veamos entonces, prolongando en parte el análisis anterior, el estatuto heroico de Fierro, toda vez que será ésta su primera consagración en un papel de ese tipo.

⁵⁴En "*La vuelta de Martín Fierro*" reafirma su "fe inquebrantable en que todo cuanto dice el poema es verdad" (165), y lo prueba con la descripción clínica del golondrino de Viscacha; este apego a la demostración experimental de sucesos ficcionales, de extracción positivista, se observa en varios cuentos de *Las fuerzas extrañas* (1906); véase un buen análisis de este aspecto en Andrea Castro, "La ciencia en lo fantástico: «Un fenómeno inexplicable» de Leopoldo Lugones", Coloquio Internacional "La Literatura Fantástica Latinoamericana", La Habana, 17-22 de julio de 1999 (mimeo.), y *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 2002, pp. 159-162.

Aislar los caracteres heroicos de Martín Fierro en *El payador*, es decir, aquéllos explícitamente tenidos por tales por su autor o los que pueden considerarse asociados a la escala valorativa del heroísmo desde alguno de los puntos de vista que distinguí oportunamente, implica interrogar por lo menos cuatro secciones de ese libro.

Ya hemos visto que en “La vida épica” un componente de los poemas del género era tener un héroe invariablemente masculino, y se acaba de ver que en “*Martín Fierro* es un poema épico” el héroe se ha convertido en un personaje bajo —desde la perspectiva estética, no moral—, cuya presencia ha suscitado una aclaración de Lugones: “todavía este mismo personaje, resulta enteramente peculiar en nuestro poema” (118), ha dicho, y pudo haber especificado que era peculiar en el género. Este personaje “no es el caballero insigne, ni el jefe de alta alcurnia que figuran en el *Romancero* o en la *Iliada*, sino un valiente oscuro, exaltado a la vida superior por su resistencia heroica contra la injusticia” (118). En “El telar de sus desdichas”, glosa de *El gaucho Martín Fierro*, Lugones destaca los siguientes elementos. Fierro posee coraje; de hecho es la única dignidad humana que no pierde mientras está en el fortín (134). Evidentemente también conserva otras: ríe de la mala suerte y es capaz de usar la ironía cuando exige la paga, y “reír de la mala suerte, vengándose de los enemigos despreciables con la ironía, es también una condición de los bravos” (145-146); cuando lucha contra el hijo del cacique durante el malón, “como todos los valientes, nuestro gaucho experimenta la impresión del miedo y no la oculta, pues sabe que esto es inaceptable fanfarronada” (135). Cuando enfrenta la partida, “solo contra todos, pelea magnífico” (135). Cuando recuerda a su esposa, “tapadita con su poncho”, tiene un rasgo homérico de ternura viril (140), lo cual no impide que “la ausencia de amor, que sólo figura como elemento secundario” (157), sea también un rasgo épico, pues “el encanto de la vida consiste para el paladín nacional, como para el Campeador de España, en el goce de la libertad” (157). En este mismo sentido, Fierro es héroe con un grado alto de perfección porque está hecho como ser humano, no según preceptos, y lo muestra al no exigir que su mujer le haya sido fiel más allá de lo posible (148). Y en “*La vuelta de Martín Fierro*”, donde tratará de no disminuir el tono de los elogios, aunque convenciendo menos, Lugones sólo encuentra —o por lo menos puede detectársele— un momento heroico: el combate con el indio, tercer combate singular del poema y, en su opinión, el más

duro (152).

Visto resumidamente y sobre el fondo de los varios conceptos de héroe que manejo en este trabajo, causa asombro comprobar con cuán escasos elementos se contentó la parte de la crítica que, sobre todo a partir de *El payador* o de las conferencias que le dieron origen, repitió o se dedicó a defender la tesis de un Martín Fierro heroico, protagonista de un poema épico nacional. También, desde luego, se comprende mejor la magnitud de las reacciones contrarias.

Excepto el coraje y varios combates singulares o contra una partida de soldados, todos los demás atributos heroicos de Fierro se disuelven en la vaguedad o se anulan en la contradicción de tradiciones épicas. Reír de la mala suerte puede ser una forma velada del estoicismo, pero esto en rigor no se afirma de Fierro (queda más claro en relación con Cruz). Sentir miedo probablemente no sea la forma más ortodoxa ni directa de hablar de heroísmo. Y entre el rasgo homérico de ternura viril y la ausencia de amor no se establece el nexo que pudo haber llevado a una característica regular de héroes míticos, épicos e históricos: la soledad, el ser esclavos de un destino que excluye toda forma de compañía permanente. Tampoco aprovechó Lugones en función de Fierro la imagen del gaucho que construyó en "El hijo de la Pampa", y que no carece de interés como codificación de actitudes que en obras de tema gauchesco del siglo XX se van a hallar con cierta frecuencia o se van a adoptar como caracteres esenciales (predisposición a la libertad, prodigalidad de bienes y de sangre, culto caballeresco del valor —que en Borges se denominará mito del coraje—, altivez).

Sólo en una cosa, no obstante, es necesario y justo reconocer que Lugones dio un paso fundamental y sólido en la descripción heroica de Fierro, aun cuando también en él haya un componente de ambigüedad o contradicción, y fue en marcar su condición baja.

El cambio en el rango social del personaje en modo alguno es un detalle intrascendente. Recordemos que desde Aristóteles la condición social elevada era uno de los rasgos constitutivos de la epopeya y que en la *Estética* de Hegel se puede dar por sobreentendida; a tal punto era innecesario ponerla en duda.⁵⁵ Ese cambio es una consecuencia de la visión romántica del héroe como rebelde

⁵⁵En otras obras que tratan sobre sublimidad, esta categoría estética continúa vinculada después de Aristóteles, a valores elevados, aun cuando la conexión directa con el rango social elevado no sea explícita; véase, por ejemplo, el tratado *Peri hypsous*, donde la elevación es el denominador común, tanto en las

social que puede hallarse, entre otros lugares, en la filosofía de la historia del propio Hegel y en el pensamiento de Carlyle, en el momento en que los héroes históricos de ambos llegan a entrar en contradicción con el orden moral establecido. De ahí —puede suponerse—, del heroísmo social, que ya no exige semidioses, sino hombres, aunque se encuentren en relación estrecha con la Providencia, debe de haber procedido el influjo que vemos actuando en las doctrinas estéticas.

Y ese cambio, por otra parte, explica el hecho de que en una misma sección, y de modo tan contradictorio con los presupuestos estéticos de la poesía épica que había adoptado, Lugones trate de un héroe con un ideal de libertad por cuenta propia. Evidentemente es una contradicción que va más allá de Lugones; que se desprende de las maneras tan encontradas de concebir el heroísmo presentes en los pensadores románticos. Por un lado, el idealismo más delirante los lleva a proponer héroes que, por su función de *duces*, tienen que guardar alguna relación de compenetración ideológica por lo menos con un sector social, por reducido que sea; por el otro, la exaltación del individualismo los arrastra a considerar la posibilidad de que esos hombres entren en confrontación con los valores caducos y se muestren carentes de empatía con la sociedad. Dicho de otra forma, los filósofos románticos ven al héroe simultáneamente como un ser que conserva parte de su antigua y sublime condición de semidiós platónico y aristotélico,⁵⁶ unido a su comunidad por un conjunto de valores, y como un genio osco, pendiente sólo de su compromiso con la Providencia. El haberse desprendido de su condición semidivina, pero sin poder abandonarla del todo, hace que los héroes históricos románticos transformen un canon social muy antiguo para involucrarse con las masas, aun sin confundirse con ellas. Pero esta paradoja hace también que influyan en un canon estético casi tan antiguo como el social para dar lugar a héroes campeones de una causa que ya no tiene por qué ser la de todo un pueblo o nación, como en la *Ilíada* (independientemente de que Aristóteles no lo haya notado como rasgo de la epopeya). Y esta transformación, que en la teoría está siendo recogida probablemente por primera vez por Stefan Czarnowski (1919), es deducida por Lugones en *El payador* para definir a Martín Fierro

definiciones (Longino, *De lo sublime*, 2ª ed., ed. F. de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1980, VII.2-4; IX.2) como en las fuentes (*ibid.*, VIII.1) o en los ejemplos de discurso sublime, estos últimos extraídos en su mayoría de la *Ilíada* (*ibid.*, IX.5-8 y 10-12).

⁵⁶ Véase inicio del capítulo I de esta investigación.

como héroe en 1916.

Pero hay, además, otra contradicción en Lugones, relacionada con la doble concepción romántica del héroe, pero muy particular de sus propósitos. Y es que, como quiere cifrar en Martín Fierro todos los rasgos de la identidad argentina, el personaje no sólo es en unos casos representante de un grupo social y en otros, un ente individual, sino una síntesis de todas las dimensiones, dependiendo de su interés específico a lo largo del texto.

La visión épica de Rojas

La *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas guarda varias semejanzas con *El payador*. Se comenzó a publicar en fecha muy cercana a la de ese libro, en 1917, también como resultado de un trabajo previo de difusión; en su caso, como aclara su autor, de la docencia universitaria, desde 1912 (como es conocido, Rojas inauguró la primera cátedra de literatura argentina en su país). Está concebida de principio a fin y en todas sus partes dentro de la ideología nacionalista, por la que propugna de modo explícito. En realidad, Rojas la escribe para llenar lo que considera un vacío en la constitución de la nación, para contribuir a completar formal y civilizadamente una nación que en otros ámbitos ya existía, más que para cumplir con un objetivo académico o solamente cultural. Eso es perceptible desde la dedicatoria, en que declara haber erigido un monumento a la patria, en primer lugar, y al arte en segundo (*hoc... monumentum patriae et artis amore erectum*).⁵⁷ Proponerla como monumento, y no como obra o libro, términos más próximos a la labor simple y llana del investigador o del profesor, es más que un eco del tópico horaciano *exegi monumentum aëre perennius*: es un indicio de su índole conmemorativa. Pero es algo que además se puede documentar en muchos otros lugares de esta *Historia*. Y, como es ampliamente conocido, también propone la

⁵⁷Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Losada, Buenos Aires, 1948, t. 1, p. 19; en el resto de esta sección, las referencias a esta obra se harán por esta edición y las páginas se consignarán en el lugar que corresponda entre paréntesis, aclarando de qué tomo se trate.

consagración de *Martin Fierro* como el poema épico nacional (sólo que junto con *Facundo*, épica en prosa, a su juicio).

Sin embargo, si *El payador* como ensayo podía no revelar sus fuentes ni exponer su plan, la *Historia* de Rojas sí explica tanto el ambicioso sistema de todo el conjunto, que procede principalmente del positivismo francés, como la fuente hegeliana en que se apoya su interpretación del poema de Hernández y su inserción en la primera historia literaria nacional. En relación con lo primero, Rojas se considera seguidor consciente de la doctrina de Taine, por lo menos en lo concerniente a algunos de sus puntos, a pesar de que en varios momentos reclame originalidad casi absoluta para su esfuerzo crítico.⁵⁸ Lo dice explícitamente: "los historiadores de cada literatura nacional en otros pueblos, han comenzado por definir su respectiva raza, como sujeto pensante de esa literatura. Es lo que hizo Taine en los preliminares de su literatura inglesa" (t. 1, 86). Pero, además, esto se deduce de los conceptos que usa para introducir al lector en la materia: la tierra nativa, la raza nativa y la lengua nativa, a cada uno de los cuales dedica extensos capítulos. Taine se había valido de la raza, el medio y el momento como factores deterministas o fuerzas primordiales que producen el estado moral elemental.⁵⁹ Rojas, pues, sustituye el momento por el idioma.

Y, aunque en esta sustitución es necesario identificar un problema lingüístico que se estaba presentando realmente a Rojas (en la América hispana, a diferencia de lo que ocurría en Europa, la lengua no marca diferencias entre literaturas nacionales, pues hay una lengua común), es preciso tener en cuenta también una posible marca de la coyuntura ideológica en que esta obra se estaba escribiendo. Reafirmar el castellano como única lengua legítima y vincularlo unívocamente a la nación en un lugar y en un momento en que la población inmigratoria no hispanoparlante era tan significativa como la

⁵⁸En el "Prefacio de la primera edición" asegura: "yo me permito encarecer la paternidad del sistema filosófico que ha presidido la composición de este libro" (t. 1, 22); poco después, en la "Introducción", es más tajante al decir que "no acertaría quien pretendiese explicar nuestra evolución literaria por los procedimientos o sistemas que eximios críticos europeos, como Macaulay, como Carducci, como Taine, han seguido para explicar literaturas más antiguas y orgánicas que la nuestra" (t. 1, 29), pues en la Argentina raza, suelo, idioma y literatura no forman una unidad. Evidentemente incurre en la paradoja, que después será frecuente entre historiadores, teorizadores y críticos latinoamericanos, de rechazar el pensamiento europeo desde posturas europeas; en su caso, desde el nacionalismo positivista y romántico.

⁵⁹Cf. Hippolyte Taine, *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, trad. J.E. Zúñiga, Aguilar,

Argentina de principios del siglo XX era un modo claro de delimitar la pertenencia y de fijar las exclusiones.

En cuanto a sus ideas sobre poesía épica, Rojas rechaza abiertamente a Aristóteles como simple comentario dogmático sobre un arquetipo homérico y proclama su adhesión a la poética romántica, basándose en una visión evolucionista de los géneros: “desde la *Retórica* de Aristóteles hasta la *Estética* de Hegel, ya la teoría de los géneros literarios parece evolucionar en el sentido de la realidad” (t. 2, 558). Probablemente no reparó en que Hegel también había optado por estudiar la epopeya homérica ante la imposibilidad de generalizar demasiado sobre un género compuesto por obras muy diferentes entre sí. Pero lo cierto es que Rojas no sólo abrazó la estética romántica, sino que incluso se sintió llamado a cumplir en Argentina la misión de rescate de monumentos populares del pasado que Menéndez Pidal y Gaston Paris habían cumplido en sus países:

En tiempos de Boileau, nadie admiraba en Francia la *Chanson de Roland*; y en tiempos de Luzan, nadie admiraba en España el *Cantar de Mio Cid*. [...] Pero después del romanticismo, que creó una nueva sensibilidad, y de la escuela histórica, que creó una nueva perspectiva intelectual, Gaston Paris ha podido consagrar la *Chanson*, como epopeya nacional del pueblo francés, y Menéndez Pidal el *Cantar*, como la epopeya de la nación española (t. 2, 560).

Más aun, Rojas opta por un concepto sentimental de epopeya en que los combates pierden importancia, como quería el preceptista Hugh Blair: “es necesario que no nos deslumbre perpetuamente con hazañas valientes; porque todos los lectores se cansan de estar viendo siempre encuentros y batallas; y es indispensable que toque nuestros corazones” (*apud* R. Rojas, t. 2, 560).

No obstante, a pesar de haber dicho enfáticamente que su visión de poesía épica y, por ende, sus razones para clasificar dentro de ella a *Martín Fierro* tenían que ponerse en relación con las ideas de Hegel —“conviene no olvidar ese punto de vista filosófico, para cuando llegue el momento de clasificar *Martín Fierro* y *Facundo* dentro de la épica” (t. 1, 204), advertía con mucha antelación al análisis—, y a pesar de que así lo reconoció uno de los críticos que con más amplitud y acrimonia, y más tempranamente además,⁶⁰ estudió su obra, no son pocos los que después repiten la actitud que

Buenos Aires, 1955 [1a. ed. en francés, 1864], p. 43.

⁶⁰Jorge M. Furt, *Lo gauchesco en La literatura argentina de Ricardo Rojas*, Coni, Buenos Aires, 1929, señala que hay en Rojas “un acertado sentido de aplicación de esa doctrina a nuestro medio” (p. 125), aun

vimos respecto de *El payador*.

Así, Bruno C. Jacovella impugna por insostenible la tesis de Rojas, entre otros argumentos, con uno tan desinformado, tan fuera de toda polémica vinculada con este asunto, como que el poema es de creación individual y no obra de un aedo;⁶¹ Reyna Suárez Wilson, en un apartado que dedica específicamente al tema y en el que, por eso, debería haber procedido con más cautela al menos, sólo alude de manera vaga a las “tendencias idealistas, románticas” de Rojas,⁶² sin esforzarse en lo más mínimo en razonar las posturas de alguien a quien no hay que juzgar como absurdo sólo porque haya escrito a principios del siglo XX, y Jaime Alazraki acumula inexactitudes hasta concluir en el error de atribuir al historiador una teoría que realmente no creó:

Lo que es una reserva en Lugones, deja de serlo en Ricardo Rojas, para quien el *Quijote* es una epopeya y la poesía épica argentina se inicia con el folklore de los campos y en los versos de los payadores. Rojas ya no ve necesidad alguna en demostrar el género del *Martín Fierro*. Lo que para Lugones era todavía una tesis audaz, se ha convertido para Rojas en verdad axiomática. Su tarea consiste en elaborar una teoría del género según la cual el folklore, las leyendas, los refranes, las adivinanzas, las anécdotas del hombre de campo argentino forman su poesía épica oral de la que nacen sus epopeyas, que Rojas distingue de la épica oral porque en aquéllas “el hombre se hace el centro del relato, dejando” —explica— “abajo de sí los seres inanimados y encima de sí las fuerzas divinas de la naturaleza, aunque conservando con ellos una oculta solidaridad”⁶³

Quién sabe cómo leería Alazraki a Lugones para encontrar que en *El payador* la tesis resumida nada menos que en el título de una sección (“*Martín Fierro* es un poema épico”) es sólo una reserva o una audacia, y no una convicción, aun cuando no esté sólidamente argumentada. Pero lo que sí parece

cuando se opuso a comparar el poema con epopeyas europeas y consideró la discusión un asunto estéril, que “no aporta nada al estudio del *Martín Fierro*” (*ibid.*, p. 204). Su libro, por lo demás, critica la falta de orden en el material objeto de comentario y numerosas confusiones de índole varia, además de descuidos de envergadura. En fechas posteriores la *Historia* de Rojas ha continuado siendo sometida a duras críticas. Para una reivindicación de la figura del viejo historiador, puede verse José Isaacson, “Presencia de Ricardo Rojas en la cultura argentina”, *Río de la Plata*, 1986, núm. 4-6, pp. 461-472.

⁶¹“Ricardo Rojas y su concepción equívoca de *Martín Fierro*”, en AA.VV., *Martín Fierro, un siglo*, ed. cit., p. 54.

⁶²“*Martín Fierro* y Ricardo Rojas”, en AA.VV., *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972*, ed. cit., p. 191.

⁶³Art. cit., pp. 435-436.

cierto es que su lectura de la *Historia de la literatura argentina* fue más distraída, si cabe. Es difícil admitir que Rojas no viera necesidad en demostrar el género del poema, pues con ese fin no sólo impugnó la teoría de Aristóteles e indagó en otros puntos de vista (Hegel, Blair, Taine, Menéndez Pidal, Gaston Paris) más afines al tipo de obra que es *Martín Fierro* y que Alazraki pasa por alto, sino que se esforzó en dar cohesión a los varios capítulos que preparaban el análisis de la obra (prescindiendo nuevamente de que lo haya logrado o no); por cierto, a esa demostración dedicó tantas páginas por lo menos, en el capítulo correspondiente (el XXV, pp. 549-565, especialmente 557-565), como Alazraki a anunciar el poco novedoso descubrimiento de que el género a que pertenece el poema es el gauchesco (pp. 435-458, especialmente 444-458). En cuanto a que haya elaborado la teoría en cuestión, hay cierto inconveniente cronológico: ya existía desde antes de 1831, fecha de la muerte de Hegel, y estaba publicada desde 1835; Rojas había dicho que sólo se la apropiaba.

Dejando, pues, a un lado este tipo de lectura, que no conduce a discusiones fructíferas, pasemos a la propuesta de Rojas. Éste enumera como elementos épicos de su objeto de estudio los siguientes. Primero, “el *Martín Fierro* asimila y ensambla todas las formas fragmentarias de la tradición payadoresca” (t. 2, 510) que ha analizado: “música, baile, metro, vocabulario, folklore, todo está fragmentariamente en los cantos anteriores, hasta que vino el *Martín Fierro* a rematar la serie centenaria” (t. 2, 546). Segundo, tiene una invocación a los dioses, que es un tópico de epopeya (t. 2, 532). En tercer lugar están los combates, tentación a la que no puede sustraerse a pesar de haber abogado por una epopeya que no los necesite tanto: el poema “entra de lleno en materia épica” (t. 2, 533) cuando, después del color picaresco de la vida en el fortín, llega el malón y ocurre el combate con el indio. Luego, tiene un héroe, que es considerado su protagonista en algunos momentos (t. 2, 549, por ejemplo), en tanto que en otros se otorga esa función al pueblo (t. 546). Tiene un tipo humano: el gaucho, y una acción épica: la lucha del protagonista con su medio (t. 2, 549), “con el medio virgen, con la injusticia social de las ciudades y con la barbarie rediviva del aborigen hostil” (t. 2, 564). Finalmente, expresa el espíritu de la raza:

el secreto vital de una epopeya reside en su identidad con el espíritu de una raza [...]. De aquí proviene también la individualidad de cada poema dentro del género, pues cada uno refleja su propia raza, es decir, un ambiente peculiar con su prototipo humano y una prototípica

concepción de la vida. Así reducido el *Martín Fierro* a los caracteres de nuestra propia nacionalidad, su valor representativo es evidente (t. 2, 556).

Si esto es ser epopeya —dice Rojas—, séalo el poema de Hernández; si no lo es, “allá se queden en paz los retóricos y sus bábulas” (t. 2, 557).

Sin embargo, más allá del hecho de que la invocación no es una marca infalible de epopeya (pues muchos otros poemas, líricos, en la Grecia arcaica la tenían⁶⁴), de que Rojas reste importancia a las batallas y hazañas y mencione varias sin intentar atenuar la contradicción, de sus vacilaciones en torno a la identidad del protagonista (individual o colectivo), de la incongruencia —semejante a la de Lugones— con la teoría hegeliana de juzgar épica una acción que no cohesiona, sino divide en bandos opuestos a un pueblo, de que ese pueblo realmente no existe en el poema desde ningún punto de vista, y de la interferencia positivista del concepto de raza, que ya era impreciso en la exposición de Taine,⁶⁵ la canonización de *Martín Fierro* como épica en Rojas tiene el problema de mostrar un héroe más desdibujado aun que el de Lugones.

Fierro, según sus palabras, “no es un paladín militar, armado de armas resplandecientes, como el protagonista de las epopeyas clásicas; es un héroe civil, y su hazaña es la protesta de un hombre libre en medio de una democracia embrionaria y de una naturaleza virgen” (t. 2, 536). Renunciando de antemano a cualquier cotejo con el punto de vista de que Rojas aseguró partir para tratar de épica, pues sería totalmente inútil, esta definición no deja asidero para que sepamos por qué es héroe el protagonista. Es más clara en lo que niega (su paralelo con héroes de epopeyas clásicas) que en lo que afirma: sólo un héroe civil. Ya que este tipo de personaje es nuevo, esperaríamos una caracterización,

⁶⁴La invocación sí acaba por convertirse en convención propia del *épos*, pero en principio es una marca general de la mentalidad religiosa del período arcaico y un indicio del modo como el poeta o creador encara su oficio: como medio por el cual se expresa la divinidad o como servidor de ella, según el caso; sobre este punto, cf. Luisa Campuzano, *Breve esbozo de poética preplatónica*, Arte y Literatura, La Habana, 1980, pp. 32-33.

⁶⁵Hay, por una parte, un concepto (“llamamos *raza* a esas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre trae consigo a la luz, y que generalmente están unidas a diferencias evidentes en el temperamento y en la estructura del cuerpo” [H. Taine, *op. cit.*, p. 43]) e inmediatamente una aclaración (“varían según los pueblos” [*loc. cit.*]) que hacen pensar en una entidad muy particular, acorde con el estudio de las literaturas nacionales; pero, por la otra, los ejemplos de esas razas (aria, egipcia, china) dilatan esa entidad hasta volverla indefinida.

procedimiento corriente en una historia literaria, y más en una que ha excluido el enfoque biográfico y adoptado el comentario de obras como parte del sistema. Sin embargo, no hay mucho más que ese escueto parecer. Como en Lugones, Fierro tiene que entrar modificado a la galería de los héroes. Pero entra prácticamente sin atributos. Su hazaña es la protesta de un hombre libre, y dejémosla ahí, para no revisar de nuevo los lugares comunes del discurso del centenario (¿de qué democracia se puede hablar si se quiere ser mínimamente respetuoso del punto de vista autoral, presente de modo bastante ostensible en el poema de Hernández?, ¿en qué medida puede la naturaleza virgen ponerse en la misma balanza que la “democracia embrionaria”?). Más adelante, tendrá un anhelo de justicia “frente a la dura organización social del pueblo al cual pertenece” (t. 2, 557), vago eufemismo que diluye en una categoría sociológica general un conflicto de intereses clasistas que obviamente el poema disimula mucho menos. Pero hablar de intereses de clases, sectores y grupos sociales suele ser de mal gusto, no sólo en las historias de la literatura.

El *Martín Fierro* de Rojas es, pues, una epopeya casi sin héroe. Rojas, y Lugones, “coronaban de gloria un paradigma idealizado, sin soporte real”,⁶⁶ pero eso tal vez no fue lo más grave. Lo asombroso es que ni siquiera de acuerdo con los presupuestos de sus teorías pudieran hacer un intento más airoso por probar que el poema épico nacional tenía un héroe. Como se ha visto, ambos afirmaron que ese héroe existía. Pero en el momento de buscarlo, de saber cómo es el protagonista de la nueva epopeya, encontramos una entidad vacilante, difusa, casi un fantasma. No menos sorprendente, entonces, resulta que un héroe tan vacío haya podido conservar su *status* por lo menos para un sector de la crítica hasta la actualidad. Es posible que en esa consideración hayan intervenido razones que ni Lugones ni Rojas, ni siquiera Borges, después, mencionaron, pero que forman parte en alguna medida de los múltiples discursos que convergen en la cultura de cada lector de la obra. El examen de *Martín Fierro* deberá explicar mejor esta conjetura.

⁶⁶Léon Sigal, “El *Martín Fierro* en los años veinte”, *Río de la Plata*, 1986, núm. 4-6, p. 454.

CAPÍTULO IV

MARTÍN FIERRO: LA PLENITUD VACILANTE DEL HÉROE

Martín Fierro puede verse como una unidad, como un sólo poema integrado por dos partes. José Hernández mismo autoriza a considerarlo así al decir que lo que entrega a los lectores es la segunda parte de la obra ya publicada, es decir, su continuación, una prolongación que no se comprendería si se prescindiera de la sección inicial. Sin embargo, más allá de la continuidad argumental y del modo como el autor presenta la parte segunda, hay hechos que no es posible ni conveniente desconocer: un lapso de siete años entre la publicación de ambas partes, circunstancias políticas diferentes y maneras no idénticas de Hernández enfrentarlas, títulos propios para cada parte — denominar ambas con uno sólo es costumbre y hasta necesidad, pero no puede olvidarse que en rigor cada una tiene el suyo, por voluntad autoral—, numeraciones independientes en los cantos (o en las unidades que, de acuerdo con la tradición, pueden considerarse tales), personajes propios o perfiles diferentes de los personajes comunes, modos no exactamente iguales de funcionar entidades como el autor implícito y el narrador anónimo, y otros que la crítica ha señalado. En vista de ellos, me acojo a la exigencia de comentar el poema en sus dos partes, aunque será inevitable referirse al conjunto en más de una ocasión, independientemente de la parte que esté analizando.

El gaucho Martín Fierro

Contrariamente a Sarmiento, quien desde la introducción de *Facundo* ya da una dignidad y una altura excepcionales a su genio malvado y sitúa su discurso en el más elevado de los estilos oratorios, Hernández, en la dedicatoria o, como la denomina la tradición, “carta-prólogo” a José Zoilo Miguens, no hace más que rebajar a su protagonista, en el afán de mostrarse humilde y modesto, como

prescriben los tópicos retóricos para captar la benevolencia de los destinatarios. Fierro, ahí, es sólo “un pobre gaucho”,¹ torpe en el manejo del arte de la palabra e inhábil o inconexo en la exposición de sus ideas. Curiosa manera de presentar a un personaje que afirmará su arte como el sentido de su vida, que se enorgullecerá de su dominio y que lo demostrará en la payada de contrapunto.

José Hernández prácticamente pide perdón a los lectores por publicar una obra tan indigna. Y eso incita a uno a dar la razón a Ezequiel Martínez Estrada, todavía el más agudo crítico del poema (aunque en muchos aspectos haya llegado a excesos), cuando describía con categorías psicoanalíticas la relación de Hernández con el asunto de su creación como de amor nacido por ambivalencia del odio – amor hacia lo gauchesco, odio hacia el gaucho– y de complejo de inferioridad: “en el casamiento de los padres –dice, casi diagnostica–, de dos ramas patricias en conflicto, hemos de ver el origen de estos enigmas que finalmente se subliman en una obra genial.”² Según esto, Hernández, sufriendo desde muy niño las consecuencias de desavenencias familiares y de la turbulenta situación social y política de Argentina bajo Rosas, conoció, sobre todo a partir de 1843, con nueve años, la vida del campo y del gaucho en medio de circunstancias penosas como la muerte de su madre (ocurrida en el Uruguay, lejos de la criatura) y los trabajos fuertes, sin mucho afecto del padre, y tan pronto como le fue posible escapó de ese mundo, al alistarse “en las tropas de un ejército que es contrario a las convicciones políticas del padre –eran las de Mamá Totó–,”³ nombre que daba a Victoria, su tía materna, “la única y verdadera madre de él.”⁴ Evidentemente, de acuerdo con ese razonamiento, contra lo que se rebeló fue contra el padre y su mundo de valores y de recuerdos, más lejanamente, contra el rechazo del abuelo paterno al matrimonio de sus padres, y de esa rebelión surgió el poema: en defensa de lo que Hernández odiaba. De ahí, probablemente, la actitud casi vergonzante que adopta en la dedicatoria y

¹José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, en *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, ed. L. Sáinz de Medrano, Red Editorial Iberoamericana, México, 1988, p. 105; en adelante citaré por esta edición e indicaré, entre paréntesis, la página cuando se trate de los prólogos, o el canto y el verso en números romanos y arábigos respectivamente, cuando se trate del poema. Cuando ya esta tesis estaba terminada, apareció una nueva e importantísima edición crítica del poema, la coordinada por Elida Lois y Ángel Núñez (José Hernández, *Martín Fierro*, ALLCA XX, Madrid, 2001); por razones de tiempo y porque los textos manuscritos compulsados para esa edición no modifican sustancialmente las partes del poema estudiadas aquí, no se efectúa un reajuste de las citas de acuerdo con ella.

²Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2a. ed. corregida, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958 [1a. ed., 1948], t. 1, p. 34.

³*Ibidem*, p. 41.

⁴*Ibid.*, p. 40.

que tanto se contradice con las intenciones románticas de defender y exaltar al gaucho que se perciben en el poema. Aunque en un nivel menos clínico, más próximo al razonamiento estético por el que ha abogado comprensiblemente una parte de la crítica,⁵ podría asimismo pensarse en el lugar que ocupaba en el canon de la época la literatura gauchesca y en lo difícil que sería para un hombre de carrera básicamente política, conocido por su trabajo periodístico, presentarse en 1872 como autor de poesía, de poesía de tema bajo, y de poesía ya sometida a recepción paródica con el *Fausto* [1866] de Estanislao del Campo. Sin embargo, en lo que sí se puede dar la razón a Martínez Estrada, sin reserva, es en que Hernández no fue el crítico más idóneo de su propia obra,⁶ en que *Martín Fierro* resultó un poema extraordinario casi a pesar de las ideas que, por lo menos en los prólogos, defendió su autor.

El gaucho Martín Fierro [1872] —en adelante *El gaucho*— consta de trece cantos en lo que respecta a su estructura externa. Pero puede dividirse en seis secciones si se quieren destacar las etapas principales de la vida del protagonista; ellas son: introducción general (canto I); retrospectiva sobre la “edad feliz” de los gauchos (canto II); vida de Fierro al ser reclutado y en la frontera (cantos III-VI); vida de Fierro como matrero (cantos VII-IX); biografía de Cruz, inserta en la vida de Fierro (cantos X-XII), y partida de ambos al “desierto” (canto XIII).

⁵Véanse, por ejemplo, la quejas contra la falta de elementos estéticos en las valoraciones del poema en Ángel J. Battistessa, “José Hernández”, en Rafael Alberto Arrieta, ed., *Historia de la literatura argentina*, Peuser, Buenos Aires, 1959, t. 3, p. 124, y Myron I. Litchblau, “El *Martín Fierro* como obra de arte literaria”, *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), p. 471. Aunque también incurre en ello, Martínez Estrada no es ni remotamente exponente de este tipo de crítica, y es preciso aclararlo. Su postura, diferente y hasta opuesta en varios sentidos a las de la mayor parte de la crítica hernandiana, logra armonizar el estudio de elementos históricos-culturales con el de los más específicamente literarios, por medio de categorías como lo gauchesco, la frontera y el tipo gauchesco, que ha señalado y analizado Liliana Weinberg de Magis (*Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 71 y 79-143). Sin embargo, por desgracia, es uno entre unas cuantas excepciones más, pues la crítica sobre *Martín Fierro* ha estado, y continúa, plagada de obsesiones biográficas que a veces frisan el absurdo. Para una buena parte de ese inmenso corpus, los estudios literarios aún se encuentran en pleno positivismo, y la ya lejana burla de Roman Jakobson contra quienes, intentando atrapar el objeto literatura, arrestaban a todo y a todos cuantos se hallaran a su alrededor y no fueran ella, incluidos los transeúntes, tiene total vigencia; cf. Victor Erlich, *El formalismo ruso; historia, doctrina*, trad. J. Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 100.

⁶E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. I, pp. 438 y ss.

El patrón biográfico del héroe

Entre los modelos que describen a un héroe de acuerdo con sus acciones, probablemente el más atractivo para el análisis de textos narrativos, por su versatilidad o capacidad de adaptarse a muchas obras en un nivel simbólico, sea el de Joseph Campbell.⁷ *Martín Fierro*, también en esto emparentado con *Facundo*, se ha adscrito a varios géneros, además de a la épica;⁸ pero es innegable que tiene no sólo un contenido narrativo, sino también un eje o continuidad argumental dada por cierto encadenamiento de acciones narradas. Y ese hilo argumental configura a grandes rasgos un esquema similar al propuesto por Campbell.

El primer punto de contacto con el monomito, en *El gaucho*, se encuentra precisamente en la primera sección biográfica mencionada antes. Si nos atenemos a esa descripción idílica o tópica de la Edad de Oro de los gauchos que, efectivamente, tan escasas noticias da de la vida personal del protagonista,⁹ pero que de cualquier forma permite imaginarlo como parte de un mundo que funcionaba en un estado de equilibrio, la irrupción de los funcionarios gubernamentales encargados de dirigir la leva puede entenderse en el plano literal como lo que significó para Fierro, una desgracia y una iniquidad no justificables por ninguna ley; pero, en el plano simbólico, puede leerse como la aparición de heraldos que van a consumir un doloroso rito de transición en el personaje: la separación o el primer momento de la aventura heroica. Como decía Campbell, “el heraldo o mensajero de la

⁷Juan Villegas, quien analiza tres novelas españolas (*Camino de perfección*, de Pío Baroja; *Nada*, de Carmen Laforet, y *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos) utilizando el monomito de Campbell como marco conceptual, intenta probar que “la novela moderna incorpora, consciente o inconscientemente, una estructura mítica fácilmente advertible en las leyendas de los pueblos primitivos y que constituye la columna vertebral de los «héroes» legendarios del pasado”; *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1978, p. 19.

⁸Véase E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. 1, pp. 215-217; Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “Prólogo” a su antología *Poesía gauchesca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 [1a. ed., 1955], t. 1, pp. xxi-xxii; A.J. Battistessa, *op. cit.*, p. 126; Ángel Héctor Azeves (quien habla de corrientes literarias, más que de géneros), *La elaboración literaria del Martín Fierro*, La Plata, Universidad de La Plata, 1960, p. 37; John B. Hughes, *Arte y sentido de Martín Fierro*, Princeton University / Castalia, Princeton / Madrid, 1970, pp. 71-86; Emilio Carilla, *La creación del Martín Fierro*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 19-20; y Jaime Alazraki, “El género literario del Martín Fierro”, *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), pp. 444 y ss.

⁹En el propio Martínez Estrada encontramos dos posibles explicaciones a esa escasez de noticias: el complejo de censura de Hernández (*op. cit.*, t. 1, p. 55) y la intención expresa de éste como autor de presentar

aventura [...] es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como el mal.”¹⁰ Fierro pinta así el estadio anterior a la edad que tal vez su apellido indique, la Edad de Hierro:

Sosegao vivía en mi rancho,
como el pájaro en su nido.
Allí mis hijos queridos
iban creciendo a mi lao... (III, 295-298).

Mi gala en las pulperías
era, cuando había más gente,
ponerme medio caliente,
pues cuando puntiao me encuentro
me salen las coplas de adentro
como agua de la virtiente (III, 301-306).

La llegada del juez de paz implica, entonces, una ruptura o crisis, el fin de una especie de infancia feliz, y la imposición de un avance hacia el umbral de la aventura propiamente dicha:

Cantando estaba una vez
en una gran diversión,
y aprovechó la ocasión
como quiso el juez de paz:
se presentó y ay no más
hizo una arriada en montón.

Juyeron lo más matreros
y lograron escapar.
Yo no quise disparar:
soy manso y no había por qué.
Muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar (III, 307-318).

Esa grieta en su vida está marcada, estilísticamente, por la utilización del pretérito (aprovechó, quiso, se presentó, hizo, juyeron, lograron, quise...) en oposición al copretérito (estaba), que fue el tiempo empleado en todo el pasaje de evocación de la edad feliz. Al final de ese pasaje, ya Fierro había dicho “así empezaron mis males” (II, 283), y lo había resumido con el conocido dístico: “tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer” (III, 289-290), con que empieza el canto siguiente. Pero

un tipo (*ibid.*, p. 105); sin duda, la segunda es más convincente y ofrece más asideros a un análisis literario.

¹⁰Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 56.

donde relata el paso de una etapa a otra, el paso desde luego involuntario en la medida en que es penoso, es en las estrofas citadas arriba.

En el avance hacia la aventura y hacia la iniciación, decía Campbell, el héroe mítico “encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso”¹¹ y tiene que enfrentarla o buscar una conciliación. Es lo que Fierro hace con las autoridades del fortín. Intenta evitarlas, no entrar en confrontación con ellas, más de una vez, pues sabe que tiene todas las desventajas. Pero el enfrentamiento de todas formas ocurre, a raíz del incidente con el napolitano (V, 841-870), y Fierro recibe una golpiza como sanción (V, 835-840 y 877-888). Como sabemos, no muere de ella ni tampoco del tiro que disparó el napolitano, al azar, estando borracho. Tampoco derrota ni concilia a la “sombra” del fortín; simplemente se evade. Entonces trata de restablecer la situación de equilibrio inicial volviendo a su casa, al seno de la familia; intenta retornar a la fase anterior. Pero, “aun cuando el héroe vuelva por un tiempo a sus ocupaciones familiares, puede encontrarlas infructuosas.”¹² Y Fierro, no es que las halle aburridas ni vacías de valores, sino que ya no las encuentra: “no hallé ni rastro del rancho; / ¡sólo estaba la tapera!” (VI, 1009-1010). Si, a pesar de lo extravagante que pueda parecer, vamos a entenderlo en términos simbólicos, referidos a un arquetipo mítico, el llamado a la aventura fue dado de manera radical e inapelable: Fierro no podía desoírlo. De su pasado sólo quedaban ruinas, y un animal doméstico, el gato, cuya presencia en este pasaje (de anagnórisis, como el célebre de Odiseo con su perro al final de un regreso sí verdadero y permitido por una diosa) quizá no tenga la exclusividad en toda la literatura universal que Martínez Estrada en un trance nacionalista poco disimulado le atribuyó,¹³ pero sí subraya la desolación de la escena. Fierro, pues, no tenía más opción que aceptar el camino al que ya había sido arrojado, y se vuelve matrero.

El héroe, según Campbell, una vez que ha cruzado el umbral, “avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares).”¹⁴ Y Fierro tendrá dos combates de los que pudo haber salido muerto: el primero con un negro a quien provoca por codiciarle a la mujer (VII, 1139-1264) y el segundo con otro gaucho que le gasta una broma provocativa o lesiva de su

¹¹*Ibid.*, p. 223.

¹²*Ibid.*, p. 59.

¹³*Op. cit.*, t. 1, p. 116.

¹⁴*Op. cit.*, pp. 223.

honor (VIII, 1265-1306). Las motivaciones en ambos casos son cuestionables, y en el de la lucha con el negro, simplemente ilegítimas e indignas. Pero ateniéndonos a los hechos sin analizar las causas, es cierto que Fierro combate con dos hombres valientes, con dos fuerzas que representaron un peligro para su vida y que de alguna manera lo van probando y lo inician en su nueva vida de gaucho desgraciado o que ha roto vínculos sagrados con la comunidad por haber matado. Estas muertes, por tanto, no sólo lo ponen a prueba; también reafirman el carácter irreversible del camino emprendido.

No obstante, ellas no bastan para una iniciación. El “nadir del periplo mitológico”¹⁵ se cumple con una prueba suprema y ésta, como se supone, en una narración normalmente coincide con el clímax. Si tenemos en cuenta que *El gaucho* en principio y durante varios años fue una obra completa en sí misma, sin duda su clímax y el momento culminante en la biografía heroica del protagonista se hallaba en el combate con la partida. Fierro siente llegar al grupo de soldados, se apresta a pelear, ha matado, malherido o puesto en fuga por lo menos a seis y entonces recibe un sablazo que lo pone a la defensiva. Es el momento en que interviene la ayuda de un auxiliar casi mágico, caído como *deus ex machina*, aunque emotivamente introducido en la trama: Cruz.

Mucho se ha escrito sobre la importunidad de esa ayuda, en muchos sentidos y con sobradas razones, pues son múltiples las cuestiones que desencadena. Y en éste, como en tantos otros puntos, la opinión de Martínez Estrada es ineludible, prescindiendo de que sea o no también compartible. Más que opinión es toda una teoría que abarca desde la génesis hasta el funcionamiento del poema. Según Martínez Estrada, varios de los personajes principales o con cierta jerarquía funcional en la obra podrían ser desdoblamientos unos de otros, y todos, en algún grado, del autor. De ser así, conjetura, “tendríamos primeramente a Picardía, de éste a Cruz, de éste a Martín Fierro”;¹⁶ “Picardía es el fantoche que representa, más que un drama, un programa [sc. político, periodístico]; Cruz es el hombre que carga en sí una imagen alegórica de un hombre verdadero —el Autor—; Martín Fierro es una *imago*, un ser producido por una transferencia y por una censura”.¹⁷ Todo esto se apoya en la suposición, nunca directamente confirmada por la pérdida de manuscritos de la obra, de que Picardía haya sido el personaje que primero Hernández inventó o concibió. Pero, a la vez, y desde un punto de vista

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. 1, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

simbólico, ya no genético, Cruz es un doble de Fierro: “se desglosa de él, por decirlo así, durante la pelea con la policía, y se pone inesperadamente de su parte hacia el final, cuando ya está decidida”.¹⁸

Sin embargo, no termina ahí la acusación. Su nombre –añade Martínez Estrada– es el anonimato, el no nombre, la cruz de los analfabetos, la afrenta y el cadalso de los cristianos, el revés de la cara de una moneda, la espalda del traidor. “Su persona equívoca –nota– no ha merecido de nadie, que yo sepa, reproche alguno”;¹⁹ por eso da comienzo a una andanada de ellos que –a mi juicio–, si bien no son siempre convincentes, realmente impiden que uno pueda ver en ese personaje un héroe gauchesco con características siquiera similares a las de Fierro. Así –sigue Martínez Estrada–, Cruz tiene un pasado sucio: vivió en pandillas con otros gauchos por crímenes injustificables y luego –peor aun– pasó a servir al Estado; declama su biografía acentuando lo cómico para encubrir taimadamente que ha liquidado de modo sucio una cuestión de honor al intentar castigar al comandante; es el único personaje que habla de infidelidad; abandona oportunistamente a sus subalternos para pasarse al enemigo, es decir, no se pasa al llegar, sino después de comprobar la clase de cuchillero que es Fierro; aceptó diligencias que lo alejaban de su esposa a pesar de conocer los propósitos del comandante y luego se vengó matando al guardaespaldas y no al comandante, al que deja con vida porque hedía.

Cruz es como la cara negativa de Fierro. Hernández, continúa Martínez Estrada, “sabía bien que Cruz cumplía en cierto modo la función catártica de absorber para sí algunos de los rasgos, también comunes en el gaucho, pero que hacían de él un obstáculo para la simpatía del lector tanto como del sociólogo”.²⁰ Es, en fin, una especie de *phármakos*. Pero es sobre todo el destructor de Fierro:

Puede señalarse el momento en que Martín Fierro cambia de personalidad; el momento en que deja de ser lo que era y se modifica en otro hombre. Es el encuentro con Cruz. Se opera en él un cambio que no se podría definir como renovación, ni como salvación. Pero Martín Fierro deja de ser quien fue hasta ese momento: gaucho en empresa de lucha, de insurrección, de atropello. Su última aventura es la pelea con la policía, y aun ese episodio se transforma en dos episodios. Cruz vino a quitarle la gloria de consumir por sí sólo la hazaña de vencer a una partida. Ha sido derrotado por él. Ni el tono de su voz, ni las campañas, ni los proyectos serán de entonces en adelante los mismos. Es como si Martín Fierro hubiera sido muerto por Cruz.²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

Es cierto que Cruz desestabiliza y cambia las cosas, que perturba, y de esto me ocuparé posteriormente. Pero Martínez Estrada pierde distancia crítica ante él, lo convierte en una obsesión; se diría que también él, como crítico, o más bien él como crítico es quien en mayor medida resulta perturbado por Cruz. John B. Hughes rechaza enérgicamente esa interpretación del personaje por simplista y tendenciosa, por considerar que se limita a las acciones equívocas o dañinas y que deja de lado los actos positivos, que juzga de antemano sus actos y les asigna los peores motivos posibles, y que ignora tanto el aprecio de Fierro hacia Cruz como la que denomina intención manifiesta del autor. Cruz, riposta, ayuda a Fierro, no por los motivos “equívocos e infames que sugiere Martínez Estrada”,²² sino porque ésta era su ética vital, la que correspondía a la ley del gaucho como la concebía Hernández: “para Cruz, como para su autor, más valía «un valiente», un hombre verdadero, que una sociedad falsa y una ley corrompida e injusta”,²³ y concluye: “según la vida y el Weltanschauung [*sic*; más bien sería “la *Weltanschauung*”] del gaucho, tal como lo pintaba Hernández, después de la palabra, del *canto*, el más alto valor humano es la amistad”.²⁴

Ciertamente, también Hughes perdió un poco la compostura ante lo que entendió como motivos infames sugeridos por Martínez Estrada y lecturas perversas hechas por el ensayista argentino; de esto también trataré con más detenimiento después. Pero en lo que sí fue certero fue en notar la tendenciosidad, la franca animadversión, de su colega. Éste, en realidad, aplica dos escalas valorativas a actos muy similares o idénticos, dependiendo de si los ejecuta Cruz o si los ejecuta Fierro. El nombre de Cruz es un enigma, un haz de significados o símbolos menos claros que los de otros personajes, y cada exegeta puede descifrarlo como guste; su vida en pandilla y su servicio a la Ley enemiga del gaucho no se justifican. Pero decir que encubre dolosamente con comicidad su vileza es desconocer que él mismo aseguró que no había matado al comandante porque era un hombre viejo, no un igual (y matar a un inferior, para alguien que, como Cruz, tenga algo que ver con un código heroico de conducta, es imposible):

Un puntaso me largó,
pero el cuerpo le saqué,
y en cuanto se lo quité,
para no matar un viejo,

²²J.B. Hughes, *op. cit.*, p. 143.

²³*Loc. cit.*

²⁴*Ibid.*, p. 144.

con cuidao, medio de lejo,
su planaso le asenté (X, 1825-1830).

Decir que es el único personaje que habla de infidelidad es no recordar que también Fierro admite la posibilidad de que su esposa se haya ido con otro hombre, aunque comprenda y justifique su decisión, si ése fue el caso:

¡Y la pobre mi mujer
Dios sabe cuánto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán:
sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo (VI, 1051-1056).

Que finalmente ése haya sido o no su destino, es otro asunto. Pero Fierro lo admitió, y aun cuando no sean exactamente las mismas circunstancias de la traición a Cruz, Martínez Estrada elogia la magnanimidad del protagonista, en tanto que se muestra incapaz de entender cualquier matiz de duda en Cruz frente a una situación que tampoco era clara u obvia, como éste mismo explica al decir que “andaba ya con la espina” (X, 1809), es decir, que tenía la sospecha. Si no se había rebelado, por otra parte, era porque “era el gefe y, ya se ve, / no podía competir yo” (X, 1785-1786) o, lo que es igual, por conciencia de no poder frente a una fuerza mayor, por la misma razón por la que Fierro soportó que no le entregaran la paga en el fortín, porque “es güeno vivir en paz / con quien nos ha de mandar” (IV, 765-766) y hasta hacerse el dormido aunque se sea despierto (IV, 797-798). Se dirá que no es lo mismo aceptar la seducción de la mujer que ser privado del dinero; que en un caso se trata de una ofensa al honor viril (en una sociedad netamente patriarcal y hasta abiertamente machista, como más adelante se verá, en otros elementos) en tanto que en el otro se está simplemente frente a una transgresión al derecho de obligaciones y contratos. Pero en ambos casos, de lo que en última instancia se trata es de un acto de fuerza o de violencia por parte de la autoridad, admitido pasivamente por razones coyunturales, por prudencia. Censurar, entonces, a uno y alabar al otro es situarse de algún modo en el código ético machista de los personajes, y significa que Martínez Estrada no fue capaz de conservar igual distancia crítica frente a situaciones similares.

Volviendo al punto que suscitó esta digresión, afirmar que Cruz abandona oportunistamente a sus subalternos para defender al cuchillero significa olvidar, como observó Hughes, el valor de la

afinidad y de un sentimiento entre semejantes. No es preciso reiterar aquí el lugar que tiene la amistad viril en una sociedad como la que forman los gauchos. Cruz, pues, interviene como ayudante de Fierro en su prueba suprema por razones que para él pueden juzgarse legítimas. El valor de que estaba dando muestras Fierro puede muy bien haber hecho brotar la admiración y el sentimiento de solidaridad hacia un individuo que encarnaba de modo brillante el código ético que, aunque imperfectamente –pues había aceptado trabajar para la ley–, Cruz también sostenía.

Sin embargo, algo pasa que subvierte o trunca el viejo esquema mítico delineado por Campbell, pues no se verifica la tercera fase, de regreso con el elixir, después que el héroe se ha iniciado. Y en ese sentido sí es preciso estar de acuerdo con Martínez Estrada en que algo traumático sucedió, aunque se discrepe sobre la causa. Analicemos entonces estas irregularidades, aparentes o reales.

De acuerdo con la legalidad vigente en el mundo ficcional del poema, Fierro y Cruz están demasiado “desgraciados”, y cansados además de tolerar iniquidades, para poder regresar, mucho menos después de la hazaña que acaban de consumir contra la Ley. Pero, de acuerdo también con el pacto de lectura y con la situación de comunicación literaria que el responsable de la organización textual, a saber el autor implícito, ha establecido desde el primer verso del poema: “aquí me pongo a cantar” (I, 1), en primera persona de singular correspondiente a un narrador-protagonista que se expresa en presente, ya todo lo que se va a escuchar ha sucedido y el cantor ha regresado. Ahí y en ese entonces va a cantar y a contar en pasado, como narrador, lo que en un lapso anterior y terminado vivió como personaje. Pero no sucede así. No se trata desde luego de exigir a la obra que se ajuste a un patrón arquetípico que, en caso de existir y realmente funcionar en textos literarios, no tendría por qué adoptar como norma, ni siquiera como ideal, sino de esperar que la obra responda a las reglas de juego que ella misma estableció en un principio. Y aquí es donde comienza la dificultad.

Hasta el canto IX, el discurso directo en forma de intervenciones de Fierro o de otros personajes o de diálogos ha sido mínimo, y siempre ha estado dirigido o dominado por la voz del narrador en primera persona. Éste siempre ha presentado o introducido a las terceras personas con las formas habituales de que dispone la lengua para eso, o sea, con el verbo *decir* o sus equivalentes:

El juez nos fue a proclamar
y nos dijo muchas veces:
–«Muchachos, a los seis meses
los van a revelar» (III, 357-360);

En la lista de la tarde
el jefe nos cantó el punto,
diciendo: —«Quinientos juntos
llevará el que se resierte [...]» (III, 391-394);

Yo me le empecé a atracar,
y como con poca gana
le dije: —«Tal vez mañana
acabarán de pagar» (IV, 741-744);

Cuando me vido acercar:
—«¿Quién *vivore?*» —preguntó.
—«¿Qué *viboras?*» —dije yo (V, 859-861).

Los ejemplos podrían multiplicarse. Ahora bien, al final del canto IX o de la lucha contra la partida hay un cambio: ocurre una intervención extensa de Fierro en discurso directo, que abarca tres estrofas (IX, 1669-1686); la dirige a Cruz. No obstante, está acotada o controlada por el verbo *decir*: “—«Yo me voy —le dije—, amigo»” (IX, 1669). Sin embargo, en el canto X sucede algo completamente anómalo: Cruz toma la palabra a lo largo de numerosas estrofas, en discurso directo, y sin que medie ninguna relación de subordinación gramatical al discurso narrativo dentro del cual supuestamente se inserta. Su parlamento discurre a lo largo de tres cantos (X-XII, 1687-2142) y ni al empezar ni al terminar se somete a un ‘dijo’. En su lugar y mediante una operación que ya no es atribuible al narrador, sino al organizador de la estructura externa de las partes de la obra, es decir, al autor implícito, aparece el nombre del personaje, Cruz, como didascalia debajo del número romano que indica el sitio del canto (el X) en el poema. Pero si eso era anómalo, lo que presenciamos al inicio del canto XIII es completamente extraordinario: para advertir que de nuevo Fierro como personaje va a tomar la palabra, ese autor repite el procedimiento y coloca una especie de aclaración propia del texto dramático debajo del número de canto: Martín Fierro.

Cruz, pues, desde el punto de vista lingüístico y por supuesto también simbólico si se quiere, entró al poema imponiendo sus fueros, sin someterse en lo más mínimo al discurso del narrador, y desestabilizó un modelo de comunicación que hasta entonces había imperado con regularidad. Pero, además, si tal vez sea excesivo decir que destruyó al Fierro personaje como héroe, no creo que lo sea afirmar que lo desquició como entidad textual.

Hasta el momento de su llegada, Fierro había sido narrador y protagonista; después que él

surgió del anonimato de la partida, pierde la función, jerárquicamente superior a la de personaje, de narrador que de alguna manera estaba destinado a llevar a cabo, pues “la estructura del Poema era para que Martín Fierro lo contara todo, como narrador único y absoluto”.²⁵ Resulta escindido y disminuido, y, como narrador, desaparece o es desalojado.²⁶ Pero al perder la posibilidad de colocar un diminuto “dijo”, además, perdió la posibilidad de regresar al nivel diegético principal o número uno y quedó atrapado en el nivel secundario que como narrador había creado. A partir de entonces, el diálogo será su forma elocutiva. Y esto acarrea una consecuencia más. Al introducirse esa parte dramática o teatral, el presente y el futuro se instauran como nuevos tiempos definitivos del discurso de los personajes. Como he dicho antes, se suponía que cuanto se iba a contar en el poema había sucedido ya, y así se constata al verificar que el copretérito impera en la evocación de la vida pasada de los gauchos; que el pretérito es el tiempo que estructura –alternando con el copretérito– el ciclo narrativo que se resume en la estrofa:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera,
¡y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera (III, 289-294)

y que concluye después de la evasión del fortín, cuando Fierro regresa en busca de su casa y su familia y repite: “No hallé ni rastro del rancho; / ¡sólo estaba la tapera!” (VI, 1009-1010); y que esa alternancia se mantiene durante el resto de la narración en el primer nivel diegético mientras éste dura, esto es, hasta el final del canto IX. El modelo se repite en la narración autobiográfica de Cruz (cantos X-XII). Sin embargo, al parecer motivados o atraídos por el discurso parenético de Cruz, por la invitación formulada en subjuntivo exhortativo con proyección futura (“hagámosle cara fiera / a los males, compañero” [X, 1717-1718]) o en imperativo (“y recuerde cada cual / lo que cada cual sufrió” [X, 1735-1736]); por las reflexiones de valor general en presente (“en la gñella del querer / no hay animal que se pierda...” etc. [X, 1746-1747 y ss.]), y sobre todo por la actualización o reconversión automática al presente que comporta la forma dramática, el presente y el futuro se imponen en el canto

²⁵E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. 1, p. 104.

²⁶*Loc. cit.*

XIII, en las palabras de Fierro, de modo definitivo: "ya veo que somos dos..." (2143), "pido perdón a mi Dios" (2149), "quiero salir de este infierno" (2186), "de hambre no *pereceremos*" (2215), "tampoco a la sé le *temo*" (2227), "allá *habrá* *siguridá*" (2233), etc. También hay alguna que otra exhortación en subjuntivo.

Expresándose en esos tiempos y modos verbales y en esa forma elocutiva, y preso además en el nivel diegético de Cruz, Fierro ya no podía cumplir con el pacto de lectura que le había sido diseñado en el canto I, y no tenía otra alternativa que irse tras el personaje en cuyo nivel y en cuyo mundo había quedado sumergido. Y así lo hace. Fierro rompe la guitarra y nos deja esperando a que concluya la historia que él comenzó y prometió cantar.

De acuerdo con aquel pacto, Fierro como narrador podía contar o no lo que sucedió después de haberse ido con Cruz al desierto, podía decidir si llevaba más lejos la historia o si simplemente concluía diciendo que como personaje se fue con Cruz al territorio de los indios. Pero lo que sí no podía era fingir que la ida al desierto era el final presente o futuro de la historia, o lo que es igual, que ese suceso era una secuencia no cumplida al dar comienzo al relato de sus penas. Como situación comunicativa no sólo es anormal que un cantor que parece cantar en una pulpería, frente a un auditorio ("y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato") [I, 103-104], dice a pesar de haberse concebido "como la ave solitaria" antes [I, 5]), abandone su payada para irse al desierto, perseguido quién sabe por quién, pues ya ha regresado, sino también incoherente con la causalidad que la propia historia ha propuesto, aunque tal vez sea lógico de acuerdo con otras intenciones atribuibles al final de la obra.²⁷

Ante esta situación, que no se agota con el final de *El gaucho*, pues seguirá planteando problemas, tampoco el autor tendrá otra opción que introducir a un nuevo narrador que cumpla con la función vacante de Fierro.

Estas anomalías, que durante muchos años parecen no haber llamado la atención de la crítica, hacen difícil suscribir la opinión de Karl Vossler sobre la "nítida conciencia artística"²⁸ de *Martin*

²⁷Podría pensarse, por ejemplo, en cierta voluntad romántica tardía de provocar un efecto sentimental o melodramático con la retirada, hacia la soledad y el peligro, de los héroes desamparados y perseguidos; efecto no ajeno a los elementos folletinescos que se han identificado en el poema (Rubén Benítez, "La condición humana en el *Martin Fierro*", *Revista Iberoamericana*, 40 [1974], pp. 261-262). No obstante, en rigor la presencia de esos elementos explicaría precariamente el problema de que me vengo ocupando, pues *El gaucho* no es un folletín. Este argumento "de género", en este caso, pues, no resulta satisfactorio.

²⁸*La vida espiritual en Sudamérica*, trad. A. Alonso con la colaboración de E. Tabernig y R. Lida, Instituto de

Fierro y conducen una vez más al acuerdo con Martínez Estrada, cuando señaló “la falta de un plan a que ajustar el desarrollo de la obra”.²⁹ “Esta transformación de un plan en otro –explica– acaece por falta de un designio claro en la mente del Autor, que compone su Obra dejándose llevar por el azar de las peripecias”.³⁰ También Eduardo González Lanuza ha hablado de una estructura “indecisa y contradictoria, llena de reiteraciones y tropiezos, de fallas evidentes de composición”,³¹ aunque luego, indeciso y contradictorio él también, las atribuye a una supuesta intención de crear las apariencias de la poesía popular: “*Martín Fierro* –se retracta– presenta sobre todo el milagro del poema escrito por un hombre culto que conserva las apariencias hábilmente desmañadas de lo popular”.³² Sólo que poesía popular no tiene por qué ser sinónimo de arte desmañado.

Sin embargo, independientemente de que José Hernández haya sido el ignorante que aseguró Martínez Estrada³³ o el individuo culto que defendió Emilio Carilla,³⁴ el poema y no su autor ofrece dificultades a cualquier intento de explicación del funcionamiento de su plano de la enunciación o de las correlaciones y de la identidad de las voces que le dan existencia, y esas dificultades normalmente no han sido tenidas en cuenta por la crítica, y cuando lo han sido se ha optado la mayoría de las veces por afirmar que al final de *El gaucho* interviene lisa y llanamente el autor, es decir y desde luego, Hernández.³⁵ Sólo en trabajos relativamente recientes y que han asimilado la tendencia analítica del

Filología, Buenos Aires, 1935, p. 36.

²⁹*Op. cit.*, t. 1, p. 154.

³⁰*Ibid.*, p. 168.

³¹*Temas del Martín Fierro*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1981, p. 52.

³²*Ibid.*, p. 56.

³³*Op. cit.*, t. 1, pp. 48-51.

³⁴*Op. cit.*, p. 37.

³⁵Cf., por ejemplo, A. Battistessa, *op. cit.*, p. 196, y Emilio Carilla, *op. cit.*, pp. 44-49; por su parte John B. Hughes propone una explicación decepcionante: no indagar, dar por bueno, pues al fin y al cabo José Hernández es todos los cantores del poema: “tal falta de enlace normal, no sólo de gramática, sino entre el ostensible cantor y «lo cantado», es bastante frecuente en el poema. Y nada nos molesta. Por lo menos no nos molesta si lo leemos por gusto. Tal vaguedad de perfil entre cantores no es un estorbo a nuestra comprensión, sino que forma parte del sentido de la obra. Sabemos muy bien, a pesar de las «apariencias», que el cantor de las dos estrofas citadas, entre otros, es Martín Fierro [...]. Y sabemos también que Martín Fierro, el cantor anónimo y todos los demás cantores son, en menor o mayor grado, José Hernández” (*op. cit.*, pp. 80-81). Contradictoriamente, Lugones, que insistió en leer la obra como palabra sincera y veraz de Hernández, que no separó el autor real del narrador épico y que ni siquiera parece haber notado el aspecto de la enunciación que me ocupa, fue capaz de distinguir fagazmente narrador de protagonista cuando observó, refiriéndose al incidente del negro y de su mujer, que Fierro, “refrescado ya, es decir, cuando narra, él mismo la compadece, llamándola «la pobre»”, contrariamente al momento de rabia sanguinaria en que predomina el salvaje ancestral; *El payador*, Ayacucho, Caracas, 1991, p.

estructuralismo se advierten esfuerzos más consistentes por indagar en esta cuestión y discernir voces. Por ejemplo, Elsa K. Gambarini, quien trata como sinónimos a los que denomina narradores dramatizados y al autor implícito, es del criterio de que

referido al espacio textual, el autor implícito, que coincide con uno de los narradores dramatizados, se ubicaría como autor de un texto escrito («este libro») en el que un gaucho principal llamado Martín Fierro, junto con otros gauchos, cantan sendas historias a un público de uno o más gauchos y en que ellos son los respectivos protagonistas.³⁶

Ya, como se nota, no se atribuye al autor real ni a la entidad biográfica José Hernández la intervención en cuestión, aunque se la considere coincidente con el autor implícito.

Por su parte Carlos Albarracín-Sarmiento se apoya en la hipótesis genética de Ángel Azeves, según la cual el origen de *El gaucho* radica en un diálogo confidencial entre Fierro y Cruz antes de partir para las tolderías, para proponer que quizá “el poema de Hernández presenta una estructura derivada de la del diálogo gauchesco”,³⁷ en el cual, a la conversación dramatizada de dos hablantes, sigue por lo general la aparición de otro, ajeno al diálogo, “cuyo monólogo testimonial fundamenta *a posteriori* el plano dialógico”.³⁸ Esta entidad, que por su lenguaje y por la situación de comunicación en que se inserta y que Albarracín-Sarmiento describe meticulosa y rigurosamente, es un gaucho, cantaría los cantos autobiográficos de Fierro y de Cruz (y de los restantes cantores de la segunda parte) o, como dice el autor, “los cita cantando”,³⁹ celebraría su propio canto y cantaría sus opiniones sobre la situación del gaucho. Sería como un testigo, de los personajes del poema, y algo más, que lo coloca a la vez dentro y por encima del mundo del poema. Esto y su comportamiento no menos extraño en la segunda parte permitieron a Albarracín-Sarmiento decir que, “de entre los tipos posibles de narrador *omnisciente*, éste ejemplifica el de *narrador-autor*”,⁴⁰ tomando la categoría de Félix Martínez Bonati. Por lo que concluye de modo más radical: “considerada la totalidad del poema de Hernández, el narrador anónimo no sólo se halla caracterizado como cantor gaucho sino también como autor del texto entero”.⁴¹

152.

³⁶ “Máscaras y más máscaras”, *Revista iberoamericana*, 40 (1974), p. 462.

³⁷ *Estructura del Martín Fierro*, John Benjamins, B.V., Amsterdam, 1981, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Loc. cit.*

Aparentemente es como si todos los caminos condujeran al autor. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que Albarracín-Sarmiento arribó a esa conclusión después de un análisis que sí distinguió a lo largo del texto narrativo-poético varias entidades enunciativas, después de haber definido incluso relaciones jerárquicas entre ellas y, sobre todo que, cuando él habla de autor, se refiere básicamente a una entidad textual, a diferencia de lo que hacen las perspectivas tradicionales, que en general dan por supuesta una identidad o igualdad entre el autor que lo es sólo de una obra y no de otra del mismo escritor y este último.

Pese a esto, también Albarracín-Sarmiento confunde por lo menos en una ocasión al autor con el escritor, cuando tras comentar el final de *El gaucho* anuncia: "más adelante se observará que algunas apelaciones del cantor anónimo trascienden esa audiencia, y que a la propia imagen del cantor se le sobrepone la imagen de un escritor, autor del poema entero".⁴² Y, como se sabe, no es suficiente que una entidad textual se diga a sí misma autora del texto, como sucede en la segunda parte (XXXIII, 4865-4870), para fundirla con la del escritor José Hernández. Éste se manifiesta en el prólogo; el que interviene en el mundo de la ficción es una función textual de existencia ficcional que, a diferencia de aquél, cambia de una obra a otra o, quizá mejor, es distinta y diferente en cada obra. Una prueba de eso es que en el prólogo el escritor escribe en español ordinario o general, en la norma culta escrita argentina que puede encontrarse en cualquier texto similar de la época, y que tanto el cantor anónimo o narrador omnisciente en tercera persona del final de *El gaucho* como la voz autoral de algunas partes de *La vuelta de Martín Fierro* se expresan en una variante discreta del dialecto literario gauchesco, no idéntica a la de los personajes, pero sí congruente con el lenguaje de éstos y con los referentes ficcionales de su mundo.

En lo que atañe a *El gaucho*, ya queda dicho que es un narrador omnisciente, que releva a Fierro en la función que perdió. Su inserción en la obra obedece a una decisión que es tan ajena a sí misma como colocar números romanos para separar capítulos o aclaraciones de que quien habla es Cruz o Fierro y que pertenece al autor implícito. Ese narrador, al expresarse como gaucho y dirigirse a un auditorio de gauchos, como el propio Albarracín-Sarmiento explica,⁴³ sólo reproduce o reactualiza la *performance* que el narrador en primera persona coincidente con el protagonista, Fierro, inició y

⁴²*Ibid.*, p. 18.

⁴³*Ibid.*, pp. 17-18.

perdió por prestar excesiva atención a una de las figuras del relato o por prolongar más allá de lo prudente la vividez de una escena que debió de haber regresado al punto de partida.

Retomando entonces los vínculos con el modelo mítico de Joseph Campbell, el regreso del héroe no se verifica en *El gaucho* por una propiedad peculiar de su estructura narrativa. Pero el hecho de que se hay producido en la segunda parte, de que tanto el autor como muchos lectores hayan sentido la necesidad de esa segunda parte,⁴⁴ es un indicio de que *El gaucho* fue una narración abruptamente interrumpida y de que el arquetipo mítico –o la función narrativa, o el universal implícito en el arquetipo– puede haber estado vigente en el circuito de comunicación literaria de la obra.

No obstante, ésa es una explicación narratológica a la ausencia o el retraso del regreso del héroe. Pero razonando desde una perspectiva simbólica, puede sopesarse la explicación, citada antes, de Martínez Estrada acerca de la destrucción de Fierro por la ayuda de Cruz. Como ya he dicho, las razones de Cruz para tomar partido a favor de Fierro en el combate pueden tenerse por legítimas y verosímiles dentro del código ético de los personajes de la obra. Pero eso no anula la posibilidad de que una ayuda tan bienintencionada haya acarreado un daño a su beneficiario. Si procediendo conjeturalmente se imaginara que el poema no terminó donde ni como lo hizo, sino después del regreso de una estancia en las tolderías, que se hubiese dejado como espacio de indeterminación, sin ningún suceso particular aclarado, ¿cuál sería el elixir que compartiría con sus hijos, con Picardía y con los restantes miembros de la concurrencia a la pulpería Martín Fierro?: ¿un combate con una partida del que salió vencedor con ayuda tras haber sido herido? Puede, entonces, pensarse que la ausencia de regreso en *El gaucho* obedeció no sólo a la pérdida del control de la voz narrativa por parte del narrador Fierro y a su marcha tras un personaje, sino también a una carencia en el mundo de los valores éticos que el poema no tenía cómo solucionar a no ser con una fuga que permitiera un aplazamiento, un segundo intento, una verdadera prueba suprema. Ya veremos luego, en el análisis de la parte correspondiente, si se consiguió.

Por lo demás, hay un punto en que las acciones de Fierro no coinciden con el arquetipo heroico de Campbell, y es en haber tenido un primer combate, que podría figurar en el conjunto de las pruebas,

⁴⁴El primero, al escribirla; los lectores, a juzgar por la frase con que cierra el autor la nota de presentación de dicha parte: “se llama este libro *La vuelta de Martín Fierro* porque este título le dio el público antes, mucho antes de haber yo pensado en escribirlo”; “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, p. 198.

antes de que esa fase se hubiera iniciado, es decir, durante el cruce del umbral, al enfrentarse al hijo del cacique durante un malón (III, 595-618). Pero tampoco se ha de pensar que para que esa estructura mítica pueda identificarse en una obra literaria los pasos tengan que concordar de manera exacta y absolutamente clara. Con encontrar huellas generales del esquema es suficiente para afirmar que éste, de algún modo, funciona en la obra, y para analizar la obra desde ese punto de vista.

Finalmente notemos que, también de acuerdo con otras descripciones, Fierro puede acercarse al patrón biográfico del héroe mítico. Según la que se debe a lord Raglan, Fierro lucha solo con el hijo del cacique durante un malón (III, 595-612), con el negro en el baile (VII, 1194) y con el gaucho que lo provoca en un boliche (VIII, 1301-1306); de esa misma forma enfrenta a la partida (IX, 1499 y ss.) durante la primera parte del combate, es decir, durante la más cruenta, hasta que la infausta aparición de Cruz perturba también esta asociación con otro modelo mítico.

El héroe histórico romántico

Nuevamente en contraste con Facundo, Fierro recibe pocos elementos del héroe histórico romántico. Y eso es comprensible si se recuerda que incluso alguien tan interesado en elevar *Martin Fierro* hasta la altura de la gran poesía épica como Lugones se vio precisado a reconocer que su héroe era un héroe bajo. Facundo podía ser todo lo execrable que Sarmiento quisiera, pero para denigrarlo éste se situó en el género elevado y, consciente o inconscientemente, lo miró a través del prisma del pensamiento historiográfico de la época; no podía no salirle un genio aunque fuera malvado. Hernández, por el contrario, optó por el *genus infimum*, y su héroe tiene que hacer un gran esfuerzo para justificar su *status*.

De la literatura gauchesca anterior (donde el tópico se afianza ayudado en parte por un hecho real que los historiadores reiteran: la escasa población de la Pampa), del héroe romántico en general y probablemente también, aunque por vías indirectas o conjeturales, del héroe histórico romántico en sus versiones hegeliana y emersoniana, Fierro hereda una propensión a la soledad que él mismo enuncia como propia de su condición desde los primeros versos de la obra al definirse “como la ave solitaria” (I, 5) y de la que luego se queja (o probablemente se jacte):

Yo no tengo en el amor
quien me venga con querellas;
como esas aves tan bellas
que saltan de rama en rama,
yo hago en el trébol mi cama
y me cubren las estrellas (I, 97-102).

Esto dice en el canto introductorio, de escasa o ninguna narratividad o, en todo caso, de un contenido narrativo fragmentario y fugaz, confinado a la brevedad de una frase; en un canto lírico que es su presentación, casi su manifiesto, la exposición de sus principios. Pero el resto de la obra confirma su imposibilidad de conservar a su familia y probablemente también de mantenerse cerca de los gauchos que formarían su medio de trabajo en el campo y de vida social en las pulperías y boliches, si vamos a creer que el panorama de vida general que describe en el canto II vale también para su biografía, constituida por una cadena de blancos de información o de espacios vacíos, y si con más elementos de carácter textual deducimos que sus visitas a sitios de reunión como los mencionados antes no fueron únicas, pues se refiere a ellas en copretérito de acción habitual en el pasado (“mi gala en las pulperías / era, cuando había más gente, / ponerme medio caliente” etc. [III, 301-303]).

Su vida en el fortín de frontera no parece demasiado pródiga en compañías; al menos no menciona ningún amigo, ni tampoco las condiciones precarias de existencia –que imponía una dura lucha individual para proveerse de lo indispensable– favorecían siquiera la solidaridad. Cuando narra ocupaciones en plural como “no teníamos más permiso” (IV, 673) o “y cáibamos al cantón” (IV, 679), no necesariamente hay que suponer que se tratara de tareas emprendidas en compañía o por otro motivo que la mera supervivencia. Más bien debería inferirse que no podían ser empresas en conjunto, pues implicaban una transgresión del régimen militar, aun cuando éste fuera laxo. Y en cuanto a la poca solidaridad, puede uno imaginársela a partir de un pasaje como aquel en que Fierro critica a los inmigrantes que el gobierno enviaba a la frontera por no abandonar el cuartel ni siquiera para andar con mujeres con el fin de dedicarse al robo de pertenencias ajenas: “Y nunca se andan con chicas / para alzar ponchos ajenos” (V, 917-918).

La soledad es como un fardo que Fierro carga, es parte de las desgracias de que en varias ocasiones se lamenta y la condición en que tiene que enfrentar el resto de las adversidades; hasta que Cruz aparece, claro está.

También entre el ideal de temperancia que Emerson vio en su héroe y el muy similar de autodomínio que Carlyle distinguió en el suyo, por un lado, y ciertas actitudes de Fierro, por el otro, puede encontrarse afinidad. El ejemplo más claro corresponde a la afirmación de un principio ético, no a un hecho:

y naides se muestre altivo
aunque en el estribo esté,
que suele quedarse a pie
el gaucho más alvertido (II, 117-120).

Y los ejemplos que se apoyan en hechos tienen el inconveniente de referirse a acciones de una doble interpretación muy probable. En una ocasión, después de recibir una respuesta cínica, negativa y en malos términos a su reclamo de paga, Fierro acepta callado, protesta para sus adentros, se retira y, al contarlo, explica su conducta diciendo: "es güeno vivir en paz / con quien nos ha de mandar" (IV, 765-766). En otra ocasión y a raíz del mismo asunto, habiéndose dado cuenta del engaño, decide aceptar callado una vez más y no ir a denunciar la irregularidad ante el oficial superior para evitar una estacada; *su explicación*:

Pero qué iba a hacerles yo,
charabón en el desierto;
más bien me daba por muerto
pa no verme más fundido;
y me les hacía el dormido
aunque soy medio desperto (IV, 793-798).

¿Temperancia, autodomínio?, ¿sentido común?, ¿conciencia de la limitación propia y circunstancial?, ¿o temor a las consecuencias de una rebelión y simulación por conveniencia? La temperancia y el autodomínio implican capacidad para, pudiendo ir más allá, imponer una persona un límite a su explosión de energía o de justa violencia. Ahora, ¿puede hablarse de esto en estos casos? ¿No está Fierro temiendo mayores represalias e intentando evitarlas al no rebelarse? Quien se contiene por temor, realmente no se contiene, sino que es contenido, por ese sentimiento. El temor tiene un fuerte componente irracional; el autodomínio, por el contrario, es una actitud racional, una capacidad para poner la ética por encima de los instintos de autoprotección y de supervivencia. Por otra parte, cuando Fierro va a entrar en pelea con el negro o cuando es provocado por el gaucho, no piensa ni por un momento en la temperancia, ni siquiera porque en el primer caso no tenía la razón. Y ahí sí podía

haberla ejercitado, pues estaba en igualdad de condiciones. Esto obliga a leer de modo diferente su conducta en los pasajes anteriores. En definitiva, Fierro es un personaje que, pese a la pasividad que se le ha señalado desde el punto de vista funcional,⁴⁵ posee el dinamismo mínimo de todo protagonista y experimenta cambios a lo largo del poema. En su caso, como en el de todo protagonista, hay una evolución desde las primeras acciones que efectúa o a las que se expone y las últimas. De modo que, si frente a las autoridades del fortín obró con temor o se plegó por conveniencia, incluso si lo que usó fue la astucia –reservar sus fuerzas y su mínima libertad de movimientos para evadirse después–, en el momento de la narración pudo ya haber adquirido la temperancia y conocido el valor del autodomínio.

Otra virtud heroica que podría atribuirse a Fierro es la modestia, que en el lenguaje de Carlyle equivale al desconocimiento de la grandeza propia. “En medio de mi inorancia / conozco que nada valgo” (VI, 979-980), declara Fierro. Sin embargo, tal vez se trate de formas diferentes de la modestia. La que mencionaba Carlyle consistía en un desconocimiento por parte del hombre extraordinario acerca de su condición, pero presuponía que en realidad el hombre fuera extraordinario, y que lo manifestara interviniendo en los puntos nodales de la Historia. Sin embargo, si se aplicara ese criterio a Martín Fierro, probablemente habría que admitir que al expresarse como lo hizo no estaba siendo modesto, sino constatando una verdad: él no interviene en la Historia sino como víctima; su protesta es el canto de cisne de un grupo social y carece de consecuencias. Tanto su condición de subalterno y de víctima como su índole estética baja dificultan que una frase como aquella sea una muestra de modestia al estilo de Carlyle. No obstante, en otro plano, no deja de ser conmovedora. Toda persona, y todo personaje, porta o puede portar valores; Fierro no es una excepción. Que él, entonces, diga que carece de ellos da la medida de hasta dónde le han hecho perder el amor propio, la *philautía* de la que hablaba Aristóteles. Y que lo diga notando su ignorancia, es decir, el hecho de que cuanto sabe sólo le alcanza para darse cuenta de su falta de valor añade un matiz patético que por sí mismo ya eleva su figura.

Una buena prueba tanto del dinamismo a que me refería arriba como de que Fierro sí tiene valores es la confianza en sí mismo que exterioriza –después de haber afirmado que no vale nada– en el canto IX, poco antes de que llegue la partida a capturarlo. Generalizando su situación a la de cualquier gaucho matrero, dice:

⁴⁵Iber Verdugo, *Teoría aplicada del estudio literario (análisis del Martín Fierro)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, p. 183.

Su esperanza es el coraje,
su guardia es la precaución,
su pingó es la salvación,
y pasa uno en su desvelo
sin más amparo que el cielo
ni otro amigo que el facón (1439-1444).

Para ese momento, ya Fierro ha avanzado lo suficiente, y con éxito, un buen trecho en sus aventuras, y eso se percibe en su autoestima, que se traduce en confianza: confianza en sí y en la protección divina, como habían observado Hegel y Emerson que sentían los grandes hombres históricos. Palabras como éstas habría que recordar cuando se atribuye a la llegada de Cruz todo el cambio en el estado anímico de Fierro. Es cierto que éste da una especie de salto después de ese suceso, que después de frases casi admonitorias como “amigazo, pa sufrir / han nacido los varones” (X, 1687-1688) Fierro se lamenta menos y deja de ser el gaucho plañidero de que se burlaba Borges. Pero a esa actitud llega también gradualmente, ya por haber ascendido y avanzado en el camino de las pruebas de Campbell, ya por haber simplemente evolucionado como personaje.

Además, hay que destacar que en la enumeración de elementos de la estrofa citada antes aparecen en primer lugar dos que dependen directamente de la capacidad del personaje: coraje y precaución, en oposición a otros dos que ya no dependen tanto de él o que simplemente están fuera de su alcance: el caballo y la protección divina. Si efectivamente puede leerse una enumeración jerarquizada entre esós “bienes” del gaucho –pues la colocación del facón en último lugar va en contra de esa interpretación–, es evidente que Fierro ha dejado de concebirse a sí mismo como un ser desvalido e inexperto, como un charabón o ñandú al que empiezan a salir las plumas,⁴⁶ para sentirse seguro de sí y ya iniciado en la nueva vida.

Por otra parte, el coraje que él menciona en esa estrofa es una disposición espiritual, no un despliegue de bravura física en un combate, aunque este último lo posee también; es, como decía Emerson, una actitud militar del alma frente a las calamidades, otra virtud heroica. Y es sólo una disposición porque en ese momento Fierro aún no sabe que lo van a capturar. Está consciente que eso puede suceder en cualquier ocasión, pero todavía no sucedía. Su coraje, entonces, era una reserva de ánimo, un modo virtual de hacer frente a cualquier eventualidad posible y futura, una proyección de su

⁴⁶Cf. p. 139, nota 121 de la ed. cit. de *El gaucho*.

energía. Y en esto último se diferencia de la conducta defensiva y receptiva que él observaba en el fortín o cuando fue reclutado.

Como personaje romántico, Fierro tiene otros caracteres, y a algunos de ellos me referiré en el apartado sobre héroe gauchesco. Pero los más relevantes que lo asocian a las teorías sobre el heroísmo romántico son los comentados hasta aquí.

El héroe épico

Como se comprobó en el análisis de las teorías de un *Martín Fierro* épico, es poco lo que sus autores aportan a la caracterización del personaje como héroe de ese género. Lugones observa, además de otros temas ya mencionados, el coraje como acción que se manifiesta en combates; pero de esto prefiero ocuparme más adelante, también cuando estudie a Fierro como héroe gauchesco. Rojas señala la condición libre y el anhelo de justicia. Otros autores, como Ángel Azeves, identifican coincidencias con el comportamiento de héroes de poemas de diferentes épocas,⁴⁷ pero de modo asistemático y desarticulado, sin remitirlas a un concepto que suprima el carácter azaroso (y a veces errático) de las semejanzas.

Y es que probablemente éste no sea el camino más adecuado para encontrar las marcas heroicas de Fierro. En todo caso, las búsquedas tendrían que ser más exhaustivas, más orientadas a la determinación de rasgos literarios, más amplias —pues el conjunto de figuras que abarcan por lo general es reducido—, y más flexibles. Aun prescindiendo del procedimiento sistemático, si se tuviera la flexibilidad suficiente para detectar las transformaciones y ajustes que experimenta una virtud de héroe

⁴⁷Entre ellas se encuentran: el hecho de contar la vida propia, como Odiseo y Eneas (aunque sin recordar que Eneas cuenta su vida porque Odiseo lo hizo antes, es decir, olvidando que Virgilio imitó deliberadamente la *Odisea* en los primeros libros de la *Eneida*, y la *Ilíada* en los seis últimos, como es ampliamente conocido y según el procedimiento clásico latino de la *aemulatio*); la rudeza del lenguaje (rasgo muy problemático, pues como también es conocido, los héroes de Homero y Virgilio eran nobles y como tales se expresaban); la presencia de un compañero en circunstancias difíciles; el alejamiento del hogar (Troya, el pago); la retirada a un lugar solitario (como Aquiles y Patroclo); la muerte del compañero o amigo (Patroclo, Cruz); las lágrimas ante el amigo muerto; el regreso del héroe, etc.; A.H. Azeves, *op. cit.*, pp. 61-67.

típico, elevado, cuando se cumple en un personaje bajo y que se desarrolla en un medio cultural que no es el de las epopeyas, quizá los resultados serían más sostenibles. Pues varias de las características que Fierro tiene como gaucho son virtudes de héroe épico, pero metamorfoseadas. Como he dicho, me ocuparé de algunas de ellas en la sección correspondiente, y con eso intentaré satisfacer esa condición.

Por el momento, es necesario destacar en primer lugar, puesto que es su carta de presentación, la moral agónica de Fierro. Este tipo de moral, en el héroe clásico, comportaba una lucha permanente por ratificar la supremacía entre los miembros de la aristocracia militar o guerrera, según la resumía Jaeger. Y además se extendía a todos los campos de la vida; así la vemos en los varones de Homero, que no sólo se la disputan en el combate, sino también en el ágora con la elocuencia o en los juegos deportivos o hasta en la distribución del botín. Fierro no figura en tal variedad de situaciones, no pertenece a una casta militar y ni siquiera parece haber sido demasiado competitivo antes de haber sido lanzado a la vida de peligros y persecuciones, a juzgar por la razón que da para haberse dejado atrapar por el juez de paz: no huyó porque era “manso y no había por qué” (III, 316), esto es, porque era tranquilo y no debía nada a la justicia. Sin embargo, después de haber sufrido las vicisitudes que relata, su tono es otro y su actitud, beligerante. Su intención de conservar la primacía en el canto es explícita y se reitera:

Con la guitarra en la mano
ni las moscas se me arriman;
naides me pone el pie encima (I, 55-57);

Yo soy toro en mi rodeo
y toraso en rodeo ajeno;
siempre me tuve por güeno,
y si me quieren probar,
salgan otros a cantar
y veremos quién es menos (I, 61-66).

E inmediatamente después de expresarse como un digno sucesor de Santos Vega, afirma su voluntad de ser, si no el primero, por lo menos no inferior a ningún semejante frente a situaciones de peligro, y en particular, según parece, en peleas con otros gauchos:

En el peligro ¡qué Cristos!
el corazón se me ensancha
pues toda la tierra es cancha,
y de esto naides se asombre:

el que se tiene por hombre
donde quiera hace pata ancha (I, 73-78).

Precisamente en los entreveros Fierro manifiesta otra virtud épica mencionada por Jaeger: la fuerza física. Ciertamente no alardea de ella, como hacían Facundo o Berdún o como hará Juan Moreira, pero realiza al menos una vez lo que Martínez Estrada llama su proeza de forzado⁴⁸ cuando levanta al negro con el cuchillo:

Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra el cerco lo largué (VII, 1231-1234).

Y para completar su imagen está la sabiduría, el entendimiento o la *sapientia* que notaba Curtius. Fierro, en efecto, y a pesar de su marginalidad social y cultural, a pesar de la barbarie en que Sarmiento colocó a todos los de su grupo, no es un bárbaro para Hernández, sino un hombre dotado de un saber; como él mismo dice: “el gaucha tiene su ciencia” (IX, 1462). Su saber es tradicional y empírico, y también de esto tiene conciencia él y lo defiende con orgullo frente a otras formas del conocimiento: “aquí no valen doctores, / sólo vale la esperencia” (IX, 1457-1458). Tener un conjunto de nociones prácticas que aseguren la supervivencia en un medio es tener un conocimiento, pero lo que distingue a Fierro de cualquier otro posible gaucha hábil y lo que lo hace poseedor de una sabiduría es su autoconciencia, el saber hasta dónde sabe, la capacidad para objetivar, identificar, diferenciar y hacer valer sus habilidades. Pero ellas no quedan en el nivel de las declaraciones, sino que son demostradas performativamente, pues Fierro tiene la ciencia de los que Sarmiento clasificó, en un arranque de ternura romántica que lo hizo olvidar el vínculo gaucha-barbarie, como gauchos rastreador y baqueano. Así, es capaz de deducir que se acerca a un peligro en el silencio y la oscuridad de la noche con sólo oír el grito del chajá:

Como lombriz me pegué
al suelo para escuchar;
pronto sentí retumbar
las pisadas de los fletes,
y que eran muchos ginetes
conosí sin vacilar (IX, 1475-1480).

⁴⁸Op. cit., t. I, p. 384.

Puede orientarse en la pampa guiándose por detalles tan específicos y nimios como la inclinación de la hierba, que indica un punto cardinal: “pa el lao en que el sol se dentra / dueblan los pastos la punta” (XIII, 2213-2214); sabe procurarse alimento en medio de esas llanuras consideradas desiertos, y, lo que posiblemente sea más difícil, encontrar agua:

busco agua olfatiando el viento,
y dende que no soy manco,
ande hay duraznillo blanco
cabo y la saco al momento (XIII, 2229-2232).

Además, y no por obvio menos importante, Fierro posee el arte de la palabra: conoce el arte del canto lírico y sabe cómo narrar sucesos. Como voz enunciativa que comienza el poema, domina convenciones retóricas generales de cualquier discurso o propias de la poesía lírica como la introducción, la invocación, el tópico de la falsa modestia por medio de la expresión de su incapacidad, impericia o torpeza de lenguaje para captar la benevolencia del receptor,⁴⁹ y la *aemulatio* con otros cantores. Esto desde luego es un conocimiento que, independientemente de que sea el autor implícito quien lo controle y sitúe ahí, es preciso reconocerlo también al cantor, en el momento de cantar su historia ante un grupo predeterminado de oyentes, pues esa actuación es parte del universo ficcional. Y también hay que admitir que sabe cómo estructurar aunque sea a grandes rasgos una narración, pues eso es lo que hace como cantor, narrar una parte de su vida. El hecho de que se acompañe de un instrumento musical, y el que sea además de cuerdas, una vihuela, no es una coincidencia ni una innovación, sino el seguimiento de una tradición bastante antigua, y, por descontado, también una forma de conocimiento. Numerosos y grandes héroes épicos han dado muestras de tener tanto la sabiduría adquirida por la experiencia y la edad como el dominio de saberes técnicos adquiridos por la enseñanza, por la transmisión, de boca de un tutor o maestro. En la *Iliada*, Aquiles canta acompañado de una lira; Néstor pronuncia bien contruidos discursos que siglos después en la propia Antigüedad fueron modelos para los profesores de retórica; y la mayor parte de los héroes hacía gala de elocuencia antes de entrar en un combate singular. En la *Odisea*, Odiseo narra sus aventuras marinas en la corte de los feacios con pleno y aristocrático dominio de la palabra. En las *Argonauticas*, de Apolonio de Rodas, Orfeo canta, y precisamente por eso fue enrolado en la peligrosa empresa del Argos. En la

⁴⁹Ernst Robert Curtius, “Tópica”, en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Latorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. 1, pp. 127-131.

Eneida, Eneas relata a Dido sus dolorosas aventuras desde la caída de Troya hasta la llegada a Cartago. Y héroes posteriores corroborarán que, junto con la fuerza física y el *éthos* agónico, el conocimiento del arte de expresarse por medio del canto o de otras formas del discurso es una virtud épica. Inmediatamente volveré sobre este tema, pero por ahora basta con señalar que, en la medida en que Fierro es capaz de demostrar su "areté" en el arte verbal, pone de manifiesto una posible afinidad con la estirpe de los héroes épicos.

El héroe gauchesco

Recurriendo una vez más a los paralelos, si para estudiar a Facundo como héroe gauchesco apenas había elementos en que apoyarse, más allá de los que se podían extraer del propio libro de Sarmiento, para estudiar a Fierro ya no sólo se tiene ese precedente, que es externo a la obra y de modo defendible funciona como principio de una tradición literaria, sino que hay además otras descripciones o anotaciones sobre lo que pueda ser ese tipo de personaje en el poema para algunos críticos.

De *Facundo*, como se recordará, tanto de la caprichosa tipología de gauchos como de los caracteres del gaucho malo y de la actuación del caudillo, se dedujeron componentes como la marginalidad cultural; la sensibilidad a la reputación, obtenida en las pulperías y en ambientes masculinos excluyentes; los tres valores con que se conseguía la reputación: fuerza física, destreza como jinete y valentía, triada en la que la primera virtud era también la más codiciada y exhibida; la forma de demostrar la valentía, en combates individuales entre iguales y con cuchillo, o sin ayuda aun cuando se luchara contra un grupo, sin que fuera ético huir a no ser para ponerse fuera del alcance de las armas de fuego, si el enemigo las usaba; la relación física y utilitaria con la mujer; la distinción entre ser gaucho malo, *outsider*, individuo fuera y en contra de la ley, pero no bandido ni salteador, y el gozar de la admiración de la gente del campo, la que en definitiva se hacía eco de la reputación y compartía de alguna manera los valores morales que el gaucho malo sintetizaba.

Por otra parte, críticos como Martínez Estrada, Battistessa, González Lanuza, Hughes, más

recientemente Ángel Núñez y, desde luego, Lugones y Rojas aportan características, cada uno en su medida, que contribuyen a completar el paradigma con el cual se puede comparar a Fierro. Algunas proceden de los valores que se adjudican al gaucho como ente real (es el caso de Battistessa y parcialmente de Lugones), y no como figura de ficción. Pero como no se deducen de estudios antropológicos ni en general científicos, sino de observaciones mayormente literarias, pueden tomarse en cuenta, aunque sea como puntos de referencia, con la debida cautela. También Sarmiento tuvo la creencia de que describía a un tipo o a varios tipos reales, y lo hizo en una obra que no era ajena a los propósitos de la sociología, y finalmente acabó creando tipos literarios al estilo romántico, sin mucha utilidad científica.

De acuerdo, entonces, con esos antecedentes, al comenzar el examen de Fierro en esta sección es oportuno retomar un rasgo que ya he mencionado varias veces, que Lugones notó con perspicacia, que concuerda con una de las posibilidades de conceptualización heroica admitidas en esa misma época por Stefan Czarnowski y que de entrada parece el más general que pueda asignársele: su condición estética baja. Esta característica no sólo marca la principal diferencia del personaje con los príncipes de la epopeya y con los conductores de pueblos de la mentalidad histórica romántica, sino que vincula a otras y, de diversas maneras, las hace depender de ella o las influye, y designa el código ético en función del cual Fierro podrá ser un héroe gauchesco. Ciertamente, no es una condición que pueda identificarse en un pasaje particular del texto. Pero se desprende del rango social de alguien que no pertenece a una aristocracia y de su lenguaje rústico.

Lugones dedicó numerosas páginas a demostrar que lo que con frecuencia se toma por lenguaje tosco no es sino una forma local de conservar arcaísmos españoles; “la mayor parte de nuestros pretendidos barbarismos, es, pues —concluye su capítulo “El lenguaje del poema”— castellana o castiza”.⁵⁰ Pero sin duda no todas las peculiaridades lingüísticas del poema ni del discurso de Fierro se pueden explicar de esa manera y, eso aparte, los arcaísmos se convierten en vulgarismos frente a la norma culta en múltiples ocasiones, aun cuando no se ignoren su origen ni su legitimidad como formas naturales del cambio histórico de una lengua.

Martínez Estrada, por su parte, en su infinito afán enciclopédico, no sólo trató sobre la lengua del poema, sino que también discurrió extensa y pormenorizadamente sobre las condiciones materiales

⁵⁰*Op. cit.*, p. 113.

de vida y las costumbres de los gauchos relacionadas con ellas.⁵¹ Tampoco en este caso todo se puede aplicar de modo mecánico ni indiscriminado a Fierro y su mundo. Pero muchas de las descripciones de espacios y sitios como los fortines de frontera, la cocina, el corral, la pulpería, el rancho, etc., ilustrados por las observaciones de los viajeros de la época, ayudan a comprender expresiones de la obra, a percibir posibles connotaciones y, sobre todo, a completar la idea de la humildad extrema del personaje.

No obstante, los principios de vida que Fierro demuestra tener, sobre todo después de verse arrojado a un camino duro y lleno de vicisitudes (pues en su evocación de la vida ideal de los gauchos [canto II] las aspiraciones eran realmente muy medianas), obligan a reflexionar sobre la complejidad de su condición estética. El mismo Lugones lo percibió así, aun cuando no abundara en el tema, cuando, además de decir que era un valiente oscuro, añadió: "exaltado a la vida superior por su resistencia heroica contra la injusticia".⁵² De este modo, Fierro puede seguir siendo considerado un héroe bajo en términos generales, pero siempre haciendo la salvedad de que no se ajusta perfectamente a esa categoría, de que, de la misma manera en que hay razones para encuadrarlo en ella, hay otras para asociarlo a los héroes elevados, independientemente de las opiniones autorales explícitas y por su propio desarrollo como ente ficcional.

La alta estimación en que tiene al canto, como hemos visto, lo aproxima a una serie de héroes épicos, aun cuando no sea una cualidad permanente de esa clase (pero sí es una forma de sabiduría, virtud estable). En su versión gauchesca, ese arte se traduce como el del gaucho cantor. Hemos visto que para Sarmiento ése era uno de los tipos de gaucho y es ampliamente conocido el paso de Santos Vega, el cantor por excelencia, por la gauchesca. Fierro se gloria de ser cantor, al extremo de ser ésta la primera cualidad que destaca de sí. No sólo es aquella en la que deposita su capacidad para competir con otros, como ya he estudiado, sino que es la que le da un sentido a su vida, tanto antes como después de verse involucrado en las experiencias de la leva y la fuga:

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre:
dende el vientre de mi madre

⁵¹*Op. cit.*, t. 2, pp. 15 y ss.

⁵²*Op. cit.*, p. 118.

vine a este mundo a cantar (I, 31-36).

Cantando pasaba tiempo en las pulperías antes de ser reclutado (III, 301-306), cantando lo sorprende la leva (III, 307-312) y cantando lo vemos al final de las aventuras, si hemos de reordenar el *sujet* de modo tal que nos ofrezca la fábula o la narración en orden cronológico lineal:⁵³ “aquí me pongo a cantar” (I, 1), comienza diciendo, lógicamente después de haber regresado. Y si Orfeo era capaz de seducir y conmover a la naturaleza con su canto, Fierro se enorgullece de hacer tiritar los pastos, como si su voz fuera el viento (I, 45-46). El canto le sale fluido y abundante, “como agua de manantial” (I, 54), lo cual puede constatarse a lo largo de la gran payada que es el poema, y lo hace olvidar el paso de las horas, como cuenta Sócrates –según Platón– que sucedió a ciertos hombres amantes del canto de las Musas luego convertidos en cigarras:⁵⁴ “mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando” (I, 50-52).

A diferencia del gaucho cantor de Sarmiento, que relataba las hazañas de los gauchos malos, Fierro es cantor de sus propias acciones. Pero la modestia no le impide referir sus hazañas, ni confiar al canto sus aspiraciones de gloria. Fierro es susceptible al honor, le importa la fama, no está dispuesto a dejarla perder después que la ha obtenido bien (I, 20), y sobre todas las cosas está seguro de adquirirla con el canto: “el cantar mi gloria labra” (I, 39).

El canto, entonces, es mucho más que la explicitación de un *ars poetica* mimética y de opinión –como lo será, en relación con esto último, en la segunda parte–;⁵⁵ es la postulación de un valor, de un valor primordial y, por lo menos en esta obra, firmemente integrado a una visión del héroe gauchesco.

Ahora bien, si es cierto todo esto y también que el dominio de ese arte presupone una forma de conocimiento, no lo es menos que Fierro voluntariamente se aparta del canto culto: “yo no soy cantor letrao” (I, 49), aclara en su presentación. Y mucho después, al dar prueba de sus conocimientos, repetirá el gesto advirtiéndolo:

Aquí no valen doctores,

⁵³Para los conceptos de fábula (orden cronológico lineal de los motivos y las acciones extraídos de un texto) y *sujet* (orden que en el texto real adoptan los motivos y las acciones; orden propiamente artístico), aquí y en adelante, me apoyo en Boris Tomachevski, “Thématique”, en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature; textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tz. T.*, Éds. du Seuil, Paris, 1965, pp. 263-307, especialmente 267-281.

⁵⁴Platón, *Fedro*, ed. L. Gil Fernández, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, 259 b-d.

⁵⁵Gaspar Pio Corro, *Facundo y Fierro*, Castañeda, Buenos Aires, 1977, pp. 67-68.

sólo vale la esperencia;
aquí verían su inocencia
esos que todo lo saben (IX, 1457-1460).

Con lo cual, como afirma Hughes, expresa “antagonismo y hostilidad frente a la cultura”⁵⁶—se supone que letrada o alta o de academia u oficial—. Ya hemos visto que ésta es una actitud también presente en Facundo, con lo que se corrobora como una posible regularidad, junto con el rechazo a otras modalidades o representaciones de la vida oficial: el juez, el policía, la ley, el gobierno, la ciudad. La cultura del gaucho, pues, es marginal, excéntrica, empírica y en su mayor parte también tradicional. Y así la defienden explícita o implícitamente los héroes gauchescos.

Al comentar las afinidades de Fierro con los héroes históricos románticos, mencionamos el coraje como aptitud espiritual o disposición filosófica; entendido en términos más prácticos, como capacidad de respuesta inmediata ante una agresión física, es el segundo valor independiente que aquél establece:

No me hago al lao de la güeya
aunque vengan degollando;
con los blandos yo soy blando
y soy duro con los duros (I, 67-70).

Mas, desde el principio, se presenta no sólo como una capacidad, sino también como una experiencia probada, de la que nadie puede dudar: “y ninguno en un apuro / me ha visto andar tutubiendo” (I, 71-72). Fierro no invoca su valentía gratuitamente. Está seguro de que es un valor totalmente grave y sólo la recuerda cuando va a demostrarlo: poco antes de darse a la fuga del fortín (“yo soy un hombre, ¡qué Cristo!, / que nada me ha acobardao” [VI, 969-970]) y la víspera de la pelea con la partida (IX, 1439), pasaje ya analizado. Por lo demás, como he dicho, éste es un componente básico de todas las formas del heroísmo, que Lugones⁵⁷ y Battistessa,⁵⁸ entre muchos otros críticos, han reconocido al gaucho real, que Fierro ratifica en los cuatro combates anteriormente referidos (con el hijo del cacique, con el negro, con el gaucho provocador y con la partida) y que, como es de suponerse, el resto de la crítica normalmente no le niega. Martínez Estrada lo tiene por característica común al gaucho en general, no

⁵⁶*Op. cit.*, p. 114.

⁵⁷*Op. cit.*, p. 30.

⁵⁸*Op. cit.*, p. 137.

privativa del protagonista de Hernández y que ni siquiera llega a crear un aspecto peculiar al individuo que lo atesora:

Muy dentro de la idiosincrasia del paisano, esos rasgos son genéricos más que personales. [...] Lo que entendemos nosotros por "guapeza" en el paisano sería muy arduo de explicar. El hombre bravo de nuestros campos, como yo he alcanzado a conocerlo, en muy poco se diferenciaba en su aspecto y en su conducta del más vulgar de los campesinos. Lo rodeaba una fama bien obtenida y solamente el ojo sagaz —casi siempre del congénere— advertía que había que medir las palabras y ser prudente.⁵⁹

Pero acaba por concederlo también a este personaje: "A este mismo tipo pertenece Martín Fierro, y el episodio en que se nos muestra en su ley y en su fibra es el del canto VIII, donde es provocado por el *Compadre*".⁶⁰ Con igual sentido nota Hughes que "todos son valientes y admiran el valor",⁶¹ incluyendo a todos los personajes principales excepto a Viscacha.

También al estudiar a Fierro en relación con los héroes mítico y épico observaba que, como ellos, él se enfrentaba sólo a los enemigos más poderosos y peligrosos (hasta el momento en que, como el mítico, recibía la ayuda de un auxiliar casi mágico). Ahora es necesario completar su caracterización como héroe gauchesco agregando que, además, lucha con cuchillo, como ha notado Ángel Núñez en su caracterización del "héroe gaucho",⁶² aunque a esto habría que agregar que lucha con cuchillo siempre que la circunstancia lo permite: cuando combate con el negro ("yo tenía un facón con S / que era de lima de acero" [VII, 1211-1212]), con el gaucho provocador ("lo dejé mostrando el sebo / de un revés con el facón" [VIII, 1305-1306]) y hasta con la partida ("prové el filo del cuchillo" [IX, 1504]; "y eché mano a mi facón" [IX, 1542]), a pesar de que los soldados atacaban con otras armas (con una carabina [IX, 1543-1544], con bolas [1550], con sables [1561 y 1611], con una tacuara o caña provista con una tijera [1579-1580] y con un hacha [1598]). Sólo en una ocasión hace frente con boleadoras, cuando el hijo del cacique lo embiste (III, 597-600 y 605-606), y porque éste iba a caballo, "con la lanza en la mano" (III, 580), con un ímpetu y desde una posición que volvían inútil el cuchillo y vulnerable a Fierro. Pero nunca con armas de fuego.

Asimismo, juzga una cobardía, no sólo y como obviamente se supone, huir delante del

⁵⁹*Op. cit.*, t. 1, pp. 67-68.

⁶⁰*Ibid.*, p. 68

⁶¹*Op. cit.*, p. 114.

⁶²"La heroicidad de Martín Fierro y del pueblo gaucho", en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica,

enemigo, sino incluso hacerlo cuando éste aún no ha llegado y hay tiempo para esquivarlo. Es lo que sucede cuando oye acercarse a la partida o un peligro que no puede precisar, pues es de noche y sólo ha sentido el retumbar de las cabalgaduras (IX, 1476-1477), pero decide esperar porque lo contrario es propio “de gaucho morao” (IX, 1492). No se trata, pues, de cuidar la reputación frente al otro o la imagen pública, sino sobre todo de conservarse íntegro ante sí mismo. Es la misma entereza y la misma confianza en sí —o la misma decisión de dejar la vida si fuera necesario— con que Facundo se dirigió al encuentro de la emboscada. En un caso se espera; en el otro, más dinámico, se va hacia el lugar. Pero la actitud en el fondo es idéntica. El gaucho encara el entrevero aunque sepa que lo espera la muerte; es pródigo de su sangre.⁶³ El héroe, del tipo que sea, perfecciona su condición en ese instante, para siempre. Y mientras más feroz o numeroso es el enemigo, más gloriosa es la muerte o la victoria, que al cabo son un poco lo mismo, si se han respetado bien las reglas de la lucha.

Cuando uno muere, “el vencedor debe retirarse con cierta ceremoniosa lentitud ritual propia de quien no tiene apuro luego de haber cumplido algo a lo que se prefiere no atribuir la importancia que se descuenta”,⁶⁴ sobre todo si se dispone de tiempo para eso, como cuando Fierro ha matado al negro:

Limpié el facón en los pastos,
desaté mi redomón,
monté despacio y salí
al tranco pa el cañadón (VII, 1249-1252).

En este pasaje, además, en la expresión “monté despacio”, Borges ha percibido un “evidente propósito de no mostrar temor ni remordimiento.”⁶⁵ Cuando, por el contrario, Fierro mata al gaucho que lo trata de “cuñao” tiene que salir huyendo de las autoridades (VIII, 1307-1312) y no tiene tiempo para ceremonias. También, si lo permite la ocasión, la ceremonia incluye encomendar el muerto “a Dios con una oración, pidiendo, al partir, que lo enterrasen en sagrado”⁶⁶ o por lo menos expresando ese deseo; lo primero sucede tras el encuentro con la partida (“yo junté las osamentas, / me hiqué y les recé un bendito” [IX, 1645-1646]), lo segundo después de enterarse Fierro de que se ha dado sepultura al negro sin las formalidades mínimas:

Élida Lois y A. Núñez (coords.), ed. cit., p. 802; sobre “héroe gaucho”, p. 803.

⁶³L. Lugones, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴E. González Lanuza, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁵J.L. Borges y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Emecé, Buenos Aires, 1985, p. 43.

⁶⁶L. Lugones, *op. cit.*, p. 36.

Yo tengo intención a veces,
para que no pene tanto
de sacar de allí los güesos
y echarlos al camposanto (VII, 1261-1264).

Por otra parte, y dentro del conjunto de normas que –a semejanza de la “sociedad” épica viril evocada por Moses I. Finley– rigen o por lo menos parecen regular a grandes rasgos la conducta en los combates, A. Núñez menciona –aparte de la pelea a cuchillo, ya comentada– “la provocación al débil como manera –enferma si se quiere– de autoafirmación: provocaciones como la que Fierro le hace a la Negra y cuyo destinatario es el Negro, como la que el Guitarrista le hace a Cruz [...], como la que el Gaucho Guapo le hace a Fierro”,⁶⁷ y González Lanuza distingue el “salir a pelear a campo raso cuando se siente perseguido”⁶⁸ el cuchillero. Sin embargo, el propio González Lanuza nota que, pese a ser un principio enunciado en el propio poema: “que no debe un gaucho altivo / peliar entre las mujeres” (IX, 1425-1426), no siempre se cumple. Precisamente Fierro, que ha resumido la norma, es quien la viola, en el vergonzoso episodio de la pelea con el negro, en tanto que Cruz sí la sigue (XI, 1981-1988). Pero no es la única ocasión en que Fierro se comporta más como contradictorio personaje de novela que como trasunto de los perfectos héroes de la epopeya (que tampoco son tan perfectos; recuérdese que ni en la *Ilíada* Curtius halló uno que encarnara completamente el ideal, aunque en lo concerniente a contradicciones sí es cierto que tienen menos que los personajes novelescos). En ese mismo episodio, se emborracha (VII, 1146) y provoca a un hombre que no le había dado ningún motivo para eso (VII, 1147). Él mismo reconoce que la supuesta causa, la atractiva negra, no fue más que un pretexto para hacer saltar a su acompañante: “y la emprendí con un negro / que trujo una negra en ancas” (VII, 1149-1150). Más adelante, mientras espera que llegue la partida, vuelve a darse valor (“y eché de giñebra un taco” [IX, 1494]). Y, aunque Martínez Estrada, retomando la lectura de Lugones, lo justifica en esto, Fierro también experimenta miedo tanto cuando ocurre el malón (III, 537-538, 549-552; 591-594) como cuando se acerca la partida (IX, 1511-1513). No obstante, tal vez no sea tan necesario justificar sus debilidades con paradojas como que “el miedo no es la negación del coraje –un buen ejemplo hay en Aquiles–, sino la medida humana del peligro por la cual el héroe comienza

⁶⁷A. Núñez, art. cit., pp. 802-803.

⁶⁸E. González Lanuza, *op. cit.*, p. 126.

venciéndose a sí mismo en su ordinaria condición de mortal”;⁶⁹ probablemente sea más fácil entender que Fierro se forjaba de manera gradual, como protagonista de un poema narrativo gauchesco que no puede evitar las afinidades con la narración novelística, y desistir de los paralelos excesivos con Homero.⁷⁰

Otra norma de vida, y no sólo una necesidad de supervivencia, es para el gaucho el ser buen jinete,⁷¹ y Fierro lo es, lo sabe y lo prueba. Gracias a que huye en el caballo del hijo del cacique, una vez que ha matado a éste, puede salvar su vida en el malón (III, 614-618). Antes se había percatado de la calidad de los animales que llevaban los indios (III, 559). También, aunque había sido despojado de su caballo por el comandante (IV, 655-660), puede evadirse del fortín en una cabalgadura (VI, 990). Y está consciente, antes de llegar la partida, de que “su pingo es la salvación” (IX, 1441). Como acostumbraban hacer los gauchos peritos en el manejo del animal, Fierro lo ata al pasto (IX, 1506), a falta de árboles, con la certeza de que no se va a escapar, y además le confía sus espaldas: “haciendo espaldas en él / quietito los aguardé” (IX, 1509-1510).

Por fin, Fierro, como Facundo, cree conveniente —como parte de su definición implícita o explícita de coraje— distinguirse de delincuentes contra la justicia, y no sólo, como él, contra una ley injusta: bandidos y malevos, vulgares maleantes sin principios. Él es sólo un gacho perseguido, aun cuando “la gente /lo tiene por bandido” (I, 113-114), y se queja de que en el cuartel lo traten, a él y a los demás, como lo que no son: “como se trata a malevos” (III, 408). Posteriormente, los abusos y su decisión de no tolerarlos lo aproximan más al malevo; él mismo admite que, al no haber más que dos opciones, la de ser gaucho bruto si se soportan los golpes o gaucho malo si no se aguantan (VIII, 1379-1380), ha escogido la segunda: “yo abriré con mi cuchillo /el camino pa seguir” (VIII, 1389-1390), e inmediatamente se reconoce como matrero (“matreriando lo pasaba” [IX, 1391]), del mismo modo en que se denominará después (“más matrero que venao” [X, 1428]). Pero al final rechazará, como imagen falsa que tienen de él los demás, la de gaucho malo: “yo paso por gaucho malo” (XIII,

⁶⁹E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. 1, p. 69.

⁷⁰Contrariamente a Lugones y a Martínez Estrada, Borges reconoce sin mayor problema el miedo antes del malón. Sin embargo, él, que ha defendido la novela como más probable adscripción genérica del poema, atribuye la presencia del miedo a un propósito pacifista del autor, no a un rasgo novelesco del personaje: “al describir un combate, insiste en el temor inicial del héroe, exactamente como lo harán los escritores pacifistas de la primera guerra mundial”; J.L. Borges y M. Guerrero, *op. cit.*, p. 39.

⁷¹J.B. Hughes, *op. cit.*, p. 114.

2145). Para Borges, matrero y malevo podían intercambiarse como sinónimos; el primero es un gaucho fugitivo, un malevo.⁷² Pero el uso que estos términos parece tener en el poema de Hernández sugiere distinciones, por lo menos de grado. Si bien Fierro acepta matreriar por ser fugitivo, por hallarse al margen de la ley, por ser “el rebelde, el individuo, siquiera inculto o criminal, que se opone al Estado”,⁷³ no ve con simpatía que lo confundan ya no con un malevo, ni siquiera con un gaucho malo, que ha estado al borde de ser, por lo menos por haber decidido no conducirse como lo que los demás – ¿las autoridades, otros gauchos?– califican de comportamiento de bruto.

Pero el coraje no es el último valor que Fierro defiende. En el canto introductorio, después de las virtudes como payador y del arrojo, dedica dos estrofas a expresar su orgullo de sentirse libre. La libertad, o el anhelo de ella, son parte del mito del personaje gauchesco –independientemente de que lo sean también del individuo real, no mitificado–; ya la mencionaron en relación con Fierro tanto Lugones como Rojas, como la mayoría de los críticos posteriores.⁷⁴ Pero para explicar su presencia en una caracterización del héroe gauchesco no hace falta remitirse a los tópicos geográficos y sociológicos que fundamentan su origen. Si el héroe gauchesco, como figura literaria, realmente tiene algo de héroe, es forzoso que aspire a la libertad, aun cuando viva entre montañas o sujeto a un orden social menos laxo que el suyo; es una condición de cualquier tipo de héroe para poder actuar, emprender la acción mínima que lleve a una conquista.

Así la siente Fierro, como un don inherente, que nada ni nadie puede arrebatarse, como una virtud esencial, intocada e intocable, pues es un anhelo:

Nací como nace el peje,
en el fondo de la mar,
nades me puede quitar
aquello que Dios me dio (I, 85-88).

Es también una forma de experimentar en términos efectivos y reales ese don abstracto, una manera de probar pragmáticamente esa facultad y, por ende, un motivo de regocijo vital:

Para mí el campo son flores
dende que libre me veo;

⁷²Jorge Luis Borges, “El matrero”, en su libro *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975, p. 112.

⁷³*Ibid.*, p. 113.

⁷⁴Ver, por ejemplo, A. Battistessa, *op. cit.*, p. 137 y J.B. Hughes, *op. cit.*, p. 114, entre los que le dan un tratamiento más preciso, más alejado del tradicional ditirambo romántico o nacionalista.

donde me lleva el deseo
allí mis pasos dirijo,
y hasta en las sombras, de fijo
que a donde quiera rumbo (VI, 991-996).

Pero es asimismo una especie de desapego a cualquier lugar específico, una predisposición a no tener ataduras de ninguna índole, un sentirse pronto a partir antes de que lo hayan expulsado: "Mi gloria es vivir tan libre / como el pájaro del cielo; / no hago nido en este suelo" (I, 91-93).

Quizá ése sea el sentimiento que inevitablemente alberga alguien que ya ha probado el nomadismo forzoso, la carencia de afectos familiares, la destrucción del hogar y del medio donde tenían lugar las actividades productivas habituales. Pero, en cualquier caso, es ya un sentimiento formado, es el estado espiritual desde el que Fierro se expresa, y no vale la pena conjeturar cuál sería el otro. Ése es el único y con él se vinculan —ya como causa, ya como consecuencia— otras actitudes que lo tipifican y que, en la medida en que encuentran eco en obras gauchescas posteriores, pueden considerarse partes del paradigma ético del héroe de esa modalidad literaria. Ellas son las relaciones, por un lado, con la mujer y, por el otro, con el amigo y con el resto de la sociedad masculina.

Ya se ha visto que, entre lo que comparte Fierro con el héroe histórico romántico, está la tendencia a la soledad. Su relación con la mujer confirma esta afinidad y lo integra al mundo de los demás gauchos literarios. La mujer en *El gaucho*, por lo menos en lo que respecta a Fierro, es una ausencia, un recuerdo o —como dice A. Núñez—⁷⁵ una sombra; ; su esposa ni siquiera llega a ser un personaje actuante, desde el punto de vista funcional: es un personaje referido. Lo más vivo que narra Fierro en este sentido no toca a su vida personal, a pesar de que Lugones lo haya visto así. Su ya citado rasgo homérico de ternura viril es una imagen genérica, impersonal. El narrador ha comenzado a evocar el pasado que juzga delicioso y se refiere al paisano (I, 134), como sujeto de aquellas vivencias; es ese paisano, el gaucho (I, 144), el que ve el amanecer "sentao junto al jogón" (I, 145), cebando mate amargo, "mientras su china dormía / tapadita con su poncho" (I, 149-150). No hay en verdad ninguna razón textual para atribuir esa imagen a un recuerdo de su vida pasada.⁷⁶ Y en lo sucesivo —ya lo

⁷⁵Art. cit., p. 814.

⁷⁶Borges notaba: "el protagonista, al principio, es impersonal; es un gaucho cualquiera o, de algún modo, es todos los gauchos" (J.L. Borges y M. Guerrero, *op. cit.*, p. 33). Su observación tiene que ver con otro tema; deriva de la idea de que Hernández escribió para denunciar un mal general, las levas de campesinos, y de que, para eso, se sirvió de una figura genérica que luego se convirtió en un individuo. Sin embargo, es

hemos analizado— será comprensivo con su esposa, al enterarse de que las circunstancias la han obligado a irse con otro hombre. Esto denota un temperamento amable, no posesivo, no egoísta, capacidad para entender las necesidades de la mujer antes que susceptibilidad de varón que pudiera ver disminuida su honra. Y con reacción tan magnánima estamos realmente muy lejos aún del conocido aserto borgeano —o de un personaje suyo— que creía que pensar más de cinco minutos en una mujer era impropio de un hombre que se preciara de serio.⁷⁷ Fierro posiblemente no pase mucho tiempo pensando en su esposa, pero cuando lo hace se muestra muy ajeno a esa mentalidad.

Su misoginia existe, y aflora en lugares comunes del pensamiento patriarcal y del lenguaje que se ha moldeado a su calor: por ejemplo, cuando rebaja a los inmigrantes con adjetivos o actitudes que en la distribución tradicional de los roles genéricos corresponden a la mujer: delicados (V, 905), asustadizos o temerosos (V, 913-914), o cuando simplemente los tacha de maricas (V, 916), vocablo que como se sabe es un diminuto castizo de un nombre de mujer, María. También en asociaciones despectivas que establece entre los extranjeros y acciones u órganos femeninos que la crítica ha estudiado.⁷⁸

Por otra parte, la actitud utilitaria frente a la mujer que notamos en Facundo también está presente en Fierro en el pasaje en que provoca al negro insultando a su esposa con una frase cuyas posibilidades de escansión producen doble sentido: “va...ca...yendo gente al baile” (VIII, 1154), esto es, ‘vaca’ y ‘va cayendo’. Como he dicho antes, el texto es bastante claro sobre la verdadera intención de estas palabras: molestar al hombre valiéndose de una grosería proferida contra quien él, por norma, tiene la obligación de defender. González Lanuza ha observado, estudiando las relaciones familiares en el poema, y a propósito del episodio, contrario al anterior, en que Fierro es provocado, que “el único parentesco que se menciona con finalidad agresiva es el de cuñado, pero apuntando hacia la hermana,

mucho más exacta, más apegada al texto, que la de Lugones.

⁷⁷J.L. Borges, “Historia de Rosendo Juárez”, en su libro *El informe de Brodie*, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 46; también, antes, puede encontrarse una opinión similar, que los autores dicen haber oído en rueda de peones, en el “Prólogo” de J.L. Borges y A. Bioy Casares a *Poesía gauchesca*, ed. cit., t. 1, p. xii. Con un argumento mimético (“considera el hombre de campo una debilidad hablar de mujeres”), y no con atención a lo que pasa en el poema, Martínez Estrada se aproxima a esa opinión cuando asevera que “las alabanzas de Cruz y de Martín Fierro son dos postizos retóricos”, *op. cit.*, t. 1, pp. 245 y 246 respectivamente.

⁷⁸Véase Gustavo Geirola, “Eroticism and Homoeroticism in *Martin Fierro*”, en David William Foster, *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 78-89. E. Martínez Estrada, lógicamente ajeno a cualquier enfoque de género, ha hablado incluso de una “lengua masculina” para el poema; *op. cit.*, t. 1, p. 247.

cuya condición de mujer ya implica de por sí menoscabo”.⁷⁹ A esto habría que precisar que lo que constituye un menoscabo, y lo que hace surgir la cólera de Fierro, no es que la hermana sea mujer, sino que es una pertenencia simbólica del hombre y, al poseerla sin que medien las formalidades rituales que la hacen pasar de la figura masculina dominante de la familia (padre o hermano) al nuevo poseedor o futuro esposo, el honor de aquél resulta vulnerado. Esa connotación es la que encoleriza a Fierro. Y quien en ese caso ha usado a la mujer es el compadre. Fierro ha reaccionado de acuerdo con patrones tradicionales que realmente no hay razón para esperar que él no asumiera. Su misoginia está en el presupuesto de esa conducta reactiva violenta. Pero, en este ejemplo, francamente no hay por qué exagerarla. No se trata de pedir peras al olmo.⁸⁰

Contrariamente a todo esto (o tal vez no tanto, ni en el fondo, sino más bien en coincidencia con todo esto), Fierro sí se recuerda a sí mismo y sí se narra involucrado en sucesos, en hábitos, propios de esa suerte de pseudo sociedad de hombres⁸¹ que Finley estudió en la épica homérica. En la evocación de la edad dorada del gaucho, en la que no se recuerda como esposo, sí se incluye en el grupo de hombres que hacía la yerra del ganado y luego se divertía; el plural de los verbos es terminante en esto:

Y ¡qué jugadas se armaban
cuando estábamos riunidos!
Siempre íbamos prevenidos,
pues en tales ocasiones,
a ayudarles a los piones
caiban muchos comedidos (II, 235-240).

También rescata de su pasado los momentos en que, como los gauchos que describía Sarmiento en vida social en las pulperías, él hacía gala de sus habilidades de cantor (III, 301-303) y el día en que, también en ese espacio masculino y de competencias, fue capturado para ser remitido a la frontera (III, 307-308).

Y pese a todas las ocasiones en que se describe, directa o indirectamente, sin compañía, cuando se le ofrece la amistad de un semejante no sólo la acepta, sino que llega a unir su suerte con la de él. Sin

⁷⁹*Op. cit.*, p. 110.

⁸⁰Más efusivo en los elogios y tajante en la condena de la mujer se muestra Cruz, quien en varios aspectos cumple más estrictamente que Fierro con elementos de los paradigmas heroicos. No obstante, su caso no se analiza aquí porque en conjunto como personaje reúne menos rasgos heroicos que Fierro

⁸¹J.B. Hughes, *op. cit.*, p. 114.

luda, Cruz es la única relación fuerte y avasalladora que Fierro establece en *El gaucho*. Y no es desde luego un vínculo simbiótico solamente. En su amistad hay simpatía por la similitud de las situaciones en que ambos se hallan ante la ley y ante el resto de la sociedad:

Ya veo que somos los dos
astillas del mismo palo:
yo paso por gaucho malo
y usted anda del mismo modo (XIII, 2143-2146).

Hay gratitud de parte de Fierro, manifiesta en el modo como bebe y confía su situación a Cruz inmediatamente después de terminar la pelea (IX, 1657-1686). Hay un entusiasmo por emprender acciones que hasta entonces Fierro no había externado, por emprenderlas juntos, y acciones constructivas. Hasta entonces Fierro había sido un personaje defensivo y destructivo. A partir de ahí, con el estímulo y la esperanza de la compañía, asume una actitud emprendedora y constructiva, en un tono que en parte debe su entusiasmo al hecho de que la obra está terminando y, después de un momento perceptiblemente climático, se acerca al no menos relevante del desenlace, pero en parte también a la posibilidad de un futuro diferente, preñado de promesas, aunque sean vagas:

Allá habrá siguridá,
ya que aquí no la tenemos;
menos males pasaremos
y ha de haber grande alegría
el día que nos descolguemos
en alguna toldería (XIII, 2233-2238).

Fierro, en su júbilo, llega al extremo de querer reconstruir –por lo menos en términos simbólicos– el hogar cuya pérdida ha lamentado hasta convertirla en un motivo recurrente; esta vez con su amigo:

Fabricaremos un toldo,
como lo hacen tantos otros,
con unos cueros de potro,
que sea sala y sea cocina (XIII, 2239-2242).

Y, aunque –conjeturamos– se apresura a añadir, para evitar equívocos, que “¡tal vez no falte una china / que se apiade de nosotros!” (XIII, 2243-2244), el pasaje finalmente ha sido interpretado como el

inicio de una relación homoerótica que continuará en el desierto,⁸² a pesar del escándalo que su mera insinuación en Martínez Estrada –o lo que él entendió como tal– despertó en Hughes. Martínez Estrada, según Hughes, estaba aquejado de una incurable tendencia a interpretar todo lo que tuviera que ver con Cruz con las peores intenciones, a considerarlo el destructor de Fierro y hasta su corruptor “en una relación, a la larga y en el fondo, homosexual”.⁸³ Y aunque la antipatía del crítico argentino es inocultable, ni él llegó a formular la idea en esos términos, ni Hughes tenía por qué sorprenderse tanto. Ese tipo de relación no ha sido extraño a sociedades o grupos de guerreros, inmersos en ideologías viriles excluyentes de toda feminidad, pero además no está expresado en el poema: es sólo una interpretación que practican los críticos. En ese sentido, la lectura de G. Geirola ha sido la más cuidadosa.

Concluyendo entonces con lo visto hasta aquí, puede notarse que Martín Fierro reúne características suficientes de diferentes paradigmas para ser considerado un héroe y que, contrariamente a lo que suponían Lugones, Rojas y sus partidarios, esas características no proceden sola ni principalmente del héroe épico clásico. Fierro, en su calidad de héroe gauchesco, integra elementos de los paradigmas biográficos o míticos, elevados (tanto históricos como épicos) y relativos. Y, desde luego, hereda también varios rasgos del esbozo de héroe gauchesco –parte o derivación del modelo relativo de Czarnowski– deducido en el capítulo II de este trabajo a partir del análisis de *Facundo*. Pero asimismo tiene rasgos propios, que no comparte ni con Facundo ni en general con ningún gaucho literario anterior. Su posición respecto del poder es bien distinta de la de Facundo y eso necesariamente repercute en su diseño como personaje, sobre todo –y para los fines que aquí importan más– en su escala axiológica.

Fierro y Facundo comparten la marginalidad frente a discursos culturales y jurídicos centrales; el ser sensibles a la reputación, que en ambos casos se confirma y consolida básicamente en espacios y grupos masculinos como la pulperías y establecimientos similares y que se obtiene con el cultivo sistemático de valores y con la observancia de un código ético consuetudinario que incluye el coraje o arrojo, la destreza ecuestre, la fuerza física, los combates individuales o contra grupos que el gaucho sostiene normalmente solo, el uso del cuchillo como arma principal o una similar –pero no armas de

⁸²G. Geirola, art. cit., p. 81.

⁸³J.B. Hughes, *op. cit.*, p. 140.

fiere-, el enfrentamiento sólo con iguales, el no huir del enemigo, y el distinguirse de bandidos, matadores, malevos o vulgares y simples delincuentes comunes; y una conducta e ideas más o menos marcadamente misóginas que tienen su contraparte simétrica en los vínculos de amistad o lealtad con otros gauchos.

Pero Fierro no tiene seguidores o admiradores entre la gente de campo –a no ser fuera del poema, entre los receptores empíricos– y muestra rasgos de piedad tradicional para con los vencidos que son impensables en el sangriento caudillo riojano. Y, lo que es mucho más singular, trae dos valores nuevos a la escala axiológica del gaucho: la excelencia en el canto y la necesidad de libertad. Facundo hacía descansar su mérito en la exhibición de su fuerza, como caudillo al fin; Fierro, subalterno y perseguido, despojado, vuelto objeto de violencia y de injusticias, clama por la libertad, la busca con riesgo de su vida y la tiene por bienpreciado. Facundo, dictador y dueño de su ley arbitraria, tiene el poder de la palabra, aunque no la utilice más que para el discurso político –o su perversión–; Fierro, amordazado por un poder que no le da la opción ni de protestar por la privación de sus derechos elementales, dispone del canto, de la payada, para desahogar sus penas, y la juzga el primer bien, por encima incluso del coraje o de la libertad, que no son poco.

Someter a análisis tan extensos y agotadores obras tan estudiadas como *Facundo* y *Martín Fierro* –o lo que de esta última se ha visto hasta aquí– para llegar a una conclusión como que sus protagonistas difieren en que el primero privilegiaba la fuerza en tanto que el segundo cantaba puede ser frustrante y dar lugar a cuestionamientos lógicos acerca de la validez de los resultados. No obstante, ha de tenerse en cuenta, en descargo de estos últimos, que no se trata sencillamente de confirmar las lecturas más obvias y los más trillados lugares comunes, sino de otorgarles una posición específica y jerárquica en esquemas valorativos que a su vez se insertan en modelos conceptuales de héroes, y que esta operación permitirá llegar no sólo a una descripción razonada de la condición heroica de Fierro, sino incluso a un replanteo de su estatuto, en ese sentido, dentro del poema de Hernández.

La vuelta de Martín Fierro. La consumación del periplo mítico

En el análisis que hice de este aspecto en *El gaucho*, teniendo en cuenta que en principio era una obra concluida, había llegado a un punto en que Fierro afrontaba su prueba suprema, y varios indicios sugerían la posibilidad de que esa hazaña se hubiese frustrado. El hecho de que lo que era una obra única y terminada, a partir de 1879 haya tenido una segunda parte o continuación impone un modo diferente de considerar el conjunto. Una vez, pues, que uno comienza a estudiar *La vuelta de Martín Fierro* —que en adelante denominaré simplemente *La vuelta*—, tiene que adoptar un punto de vista nuevo: ahora la obra es un texto en dos partes, y es necesario reajustar las etapas de la acción narrativa. La sintaxis del relato cambia, aun cuando *La vuelta* no modifique una sola palabra de *El gaucho*. Ésta es ciertamente una de las complejidades que *Martín Fierro*, como otras obras escritas en partes que datan de distinta fecha, plantea al estudio. Es siempre y simultáneamente una y dos obras; una, cuando se concibe desde la perspectiva de *La vuelta*, que obliga a incluir *El gaucho* para poder tener sentido completo; dos, cuando se mira desde la perspectiva de la primera parte, que impone una visión de ella misma como unidad y otra como signo compuesto de dos elementos. No obstante, y situados ya en *La vuelta*, no tantearé aquí esta última alternativa, sino la primera: reajustar la lectura de *El gaucho*, ahora como una sección del todo.

Visto así, lo que era un desenlace ya no tiene por qué serlo; es una suspensión momentánea de las acciones (y en este caso no importa si dura nueve años o no: para cualquier lector del poema, desde hace mucho tiempo, esa suspensión dura lo que demora cualquiera en pasar una página). Y lo que era una prueba suprema tampoco tiene por qué seguir siéndolo. Prescindiendo de examinar la responsabilidad que tenga en este reacomodo un tanto forzoso la entidad textual del autor implícito —tema del que ya traté en el comentario de *El gaucho*—, lo cierto es que *La vuelta* necesitará su propio ascenso hacia el clímax, y más allá de las razones teóricas, es decir, atendiendo al hecho literario concreto que esa parte es, ofrece un clímax de suficiente fuerza (la payada de contrapunto con el moreno) para servir de culminación a toda la obra, con sus dos partes.

Retomando entonces los posibles paralelos temáticos y estructurales que *Martín Fierro* permita distinguir en *La vuelta*, es oportuno señalar que prácticamente todos los modelos de *hero-pattern* de nuestro capítulo I coinciden en mencionar un regreso del héroe a su tierra, asociado en la

mayoría de los casos a una lucha con una gran fuerza primordial y a un premio y un triunfo. El orden que esos paradigmas asignan a esas acciones cambia. En el de von Hahn, primero se da el regreso (acción 10) y luego la muerte infligida a los perseguidores (11). En el de Rank, no se verifica necesariamente un regreso, pero hay un reencuentro con los padres reales (en la doble acepción del adjetivo: verdaderos y regios), una venganza contra el padre y la adquisición de reconocimiento y honores. Lord Raglan enumera regreso (10); victoria sobre un rey, un gigante, un dragón o una bestia salvaje (11); casamiento con una princesa (12) y conversión en rey (13). Campbell hace seguir la prueba suprema de la recompensa, que puede ser un matrimonio sagrado, la concordia con el padre o la apoteosis, o el robo del don si la fuerzas permanecieron hostiles. Después de ese premio ocurre el regreso, con protección de un emisario o con una huida. Y Jan De Vries expone esta secuencia: lucha contra el dragón u otro monstruo (VI), obtención de la doncella (VII), expedición al submundo (VIII), regreso y victoria sobre enemigos, quizá con nueva retirada (IX). Por otra parte, tampoco se puede esperar que una obra literaria, que responde a principios de construcción artística y también –aunque uno prefiera no indagar demasiado en esa dirección– a intenciones y propósitos de varia índole del autor, se rija esquemáticamente por los pasos de arquetipos míticos siempre conjeturales en algún grado.⁸⁴ Pero, si se aceptan esas salvedades, es posible detectar nuevas y sugestivas semejanzas entre la biografía de Fierro y las diversas variantes de las de los héroes míticos.

Para encontrar esas semejanzas, puede ser útil recurrir una vez más a la oposición entre *fábula* y *sujet* que propuso Tomachevski y que, por cierto, en el poema funciona de modo notablemente artificioso, como luego se verá. Desde el punto de vista del *sujet*, *La vuelta* comienza en el momento en que Fierro acaba de regresar del desierto. Tan reciente es la llegada, que aún conserva una especie de sopor, después de haber hecho un recorrido tan agobiante y peligroso. Al parecer, en ese mismo instante toma la vihuela para contar en pasado sus aventuras. El canto I funge, así, como nueva introducción. En calidad de tal contiene una variante bastante aparatosa del tópico de la falsa modestia (“siento que mi pecho tiembla, / que se turba mi razón” [I, 13-14]); una invocación que no se dirige a la Virgen sino al alma de un sabio; luego, en compensación, un agradecimiento a la Virgen y al Señor por

⁸⁴Para el concepto de principio de construcción, y para la idea –a él asociada– de la capacidad que tiene el lenguaje artístico de deformar unos factores (los subordinados) en interés de otro (el subordinante y constructivo), dependiendo del propósito que se tenga en cada obra, véase Iuri Tynianov, “La notion de construction”, en Tz. Todorov, *op. cit.*, pp. 114-119.

el don no perdido del canto; y una nueva declaración programática centrada en ese arte. Y en el canto II se efectúa, con sutileza y habilidad, la transición del discurso lírico al narrativo: la primera estrofa (163-168) reitera el *Leitmotiv* de las penas y sufrimientos, la segunda y la tercera (169-186) resumen la trama de *El gaucho* en sus líneas más generales y en sus puntos más sentidos, la cuarta es una evocación marcadamente afectiva –y lo evidencia la actitud exclamativa– de las penas del desierto; con lo que por un lado se actualiza el *Leitmotiv* y por el otro se introduce el tema nuevo. Y ya la quinta instala la narración por medio del imperfecto o copretérito: “en la orilla del arroyo / solitario la *pasaba*, / en mil cosas *cavilaba*” (II, 187-189; el énfasis es mío, por supuesto). La narración en pasado continuará, albergando extensos pasajes en presente histórico, en el presente general de las sentencias, en el que usa para las descripciones, con algún regreso al presente desde el cual habla o canta como narrador (V, 669, 671, 673, 675, por ejemplo) o alguna promesa en futuro desde ese presente para intentar recupera el hilo narrativo (V, 739-740), hasta el final del canto X, en que, desde el presente de la enunciación, declara: “concluyo esta relación, / ya no puedo continuar” (X, 1551-1552). En ese momento, y expresándose en versos menos líricos –de romance– porque ha dejado de cantar, anuncia que cederá la palabra a dos de sus hijos, súbitamente presentes como *dii ex machina*, y relata cómo los reencontró después de haber regresado del desierto. Lo que resta de *La vuelta* son las demás biografías, hasta el momento de la payada final, que es el que aquí volverá a interesar.

Ahora bien, el reordenamiento de esas acciones como fábula pone al descubierto el carácter ingenuo y efectista de la composición de *La vuelta* o de su *sujet*. Si Fierro comenzara a cantar inmediatamente después de haber regresado del desierto, sólo podría lógicamente relatar lo ocurrido hasta el momento de despedirse de la ex cautiva (final del canto X). Pero en esa transición que es el canto XI informa que ya ha encontrado a sus hijos en una carrera de caballos y que ha tenido noticia de la muerte de su esposa. Entonces, no puede haber regresado justo antes de entonar lo que en el texto es el canto I; y su deseo de despertar del sopor del desierto no pasa de ser un efecto retórico artificioso. Si, valiéndonos de nuevo del concepto formalista del principio de construcción de Tynianov, fuéramos a explicarnos esta peculiar manera de estructurarse y funcionar *La vuelta*, podríamos tal vez explicarnos también todo lo que hemos considerado anomalías de *El gaucho* y lo que en este mismo tenor seguirá sucediendo en el resto de la segunda parte. La búsqueda de un efecto retórico, más bien de una serie de efectos, encaminados a subrayar la personalidad sufrida, castigada por el destino y con

visos trágicos del protagonista, es el principio constructivo privilegiado, que subordina y deforma a los demás elementos o componentes de la obra, entre ellos, notoriamente, al tiempo de los hechos relatados. Al final de *El gaucho*, lo que se buscaba era un efecto patético y emotivo, sentimental, trágicamente romántico, no conservar la coherencia de una situación de comunicación ni un encadenamiento lógico y temporal de las acciones, ni tampoco el funcionamiento de la dialéctica inicial del plano de la enunciación. El final de *La vuelta* y las demás intervenciones “anómalas” de un narrador situado por encima de Fierro y desde luego también de los demás narradores secundarios (hijos y Picardía) no deberán pues, causar extrañeza, y pueden tenerse por ya explicados.

Volviendo a la fábula, puede reconstruirse entonces a partir del canto X: Fierro ha regresado del desierto o de la toltería, se ha reencontrado con sus hijos, y se halla ante un público –dentro del cual están ellos dos, el aún desconocido Picardía, como se aclara en el canto XX, y el hermano del negro difunto, como se aclara en el XXIX– que escuchará su historia y las demás que vayan surgiendo, así como la payada de contrapunto. Y aquí es preciso notar que el texto ha dejado como una extensa zona no dramatizada toda la estancia en la toltería. Es como si los sucesos que implican una acción no principalmente verbal, como sí son las payadas, se efectuaran “fuera de escena”. De hecho, sucedieron ya en todos los casos. Y el texto de 1879 convierte el lapso real, de casi diez años, transcurrido desde 1872, en una parte de la ficción narrada. Los periodos no son exactos; Fierro ha estado en la toltería sólo cinco años. Pero el tiempo que media entre la publicación de la primera parte y la de la segunda se incorpora a la ficción o se utiliza como el tiempo que Fierro estuvo entre los indios, como su temporada en el infierno, estimulando de paso una recepción lúdica –para quienes tuvieran competencia literaria para entenderla así– o ingenua de la obra, al provocar una suerte de fusión entre la ficción y la realidad. La fábula, de esta forma, obedecería a la secuencia: estancia en las tolterías-regreso a “la tierra / en donde crece el ombú” (X, 1531-1532)-reencuentro (y anagnórisis)-canto y narración supuestamente en una pulpería- separación final, pues ya se sabe que es esto último lo que ocurrirá. Así privada la narración de su estructura artística –desquiciada, si se quiere, para poderla “ordenar”–, es más fácil establecer paralelismo con los modelos o arquetipos míticos.

No obstante, no es necesario hacer comparación con todos, pues no todos son igualmente útiles para este caso. De los de von Hahn y de Rank sólo vale la pena traer a colación el regreso, toda vez que ni antes ni después de él Fierro toma venganza contra nadie y menos contra sus perseguidores,

que ya han muerto o lo han olvidado (si los reducimos, como él hace, a personas, y no los consideramos las cabezas visibles de instituciones).

Pero es bastante diferente la situación con los restantes. Cada uno de los otros tres paradigmas ayuda a entender distintas zonas de la actuación de Fierro al tiempo que suscita interrogaciones acerca de los valores simbólicos que puedan adjudicarse a sus hechos. La primera y más compleja vuelve a estar vinculada con el combate que consagra a Fierro como héroe ritual. En general, los héroes que describen una trayectoria biográfica regular tienen una hazaña que los confirma antes del regreso, y después de éste realizan un combate contra enemigos del cual salen investidos con el poder. Así ocurre con Heracles, con Teseo, con Edipo, con Jasón. Y los esquemas lo reflejan de algún modo. El de Raglan incluye la victoria después del regreso; el de Campbell, antes; el de J. de Vries detecta dos: una previa y otra posterior. La dificultad está en saber cómo cumple Fierro con esos pasos, pues ha quedado claro en el análisis de *El gaucha* que sí sigue a grandes rasgos una estructura arquetípica.

De acuerdo con Raglan, no satisfaría esa condición, o lo haría con una inversión de pasos, pues no es posible pensar en la payada con el moreno como en una lucha contra un monstruo: definitivamente no lo es, ni siquiera desde la perspectiva racista de Fierro. Pero sería sorprendente que un personaje a quien tantos críticos y hasta la *vox populi* han tenido por héroe no cumpliera una condición que incluso desde fuera de los patrones míticos se ha juzgado "el acto heroico por excelencia" (Czarnowski). De acuerdo con Campbell, sí cubriría el requisito, pero entonces sobraría una pelea: la payada. Y recurriendo a De Vries, el problema parecería solucionarse rápidamente: Fierro tiene un combate con un personaje que puede justificadamente calificarse como un monstruo (y no precisamente por su crueldad ni por su conducta incivilizada, sino por razones textuales que luego aduciré), obtiene como especie de premio automático a una mujer equivalente a la doncella, no hace ninguna expedición al submundo, pero sí regresa, y como ya su enemigo ha desaparecido (también le ocurrió a Teseo, en la versión en que su padre se suicida por un error al no usarse bien la contraseña acordada) sustituye el segundo combate por un torneo verbal. En definitiva, un héroe paradigmático como Edipo tuvo su gran combate, el de la Esfinge, por medio de palabras calmadas y racionales. Pero Fierro no es Edipo: Fierro no compendia un ideal antropocéntrico y racionalista. Sus valores, los que él demuestra y los que lo han hecho perdurar, no son únicamente espirituales. Por lo que tampoco podría aplicarse satisfactoriamente a su situación el patrón de J. De Vries.

Habría entonces que admitir que el modelo con el que mejor concuerde es el de Campbell. De esa forma, la pelea con la partida habría sido la prueba suprema frustrada, y *La vuelta* se habría sentido como una necesidad ineludible para el autor. El ayudante, Cruz, tuvo que morir para dejar al héroe la oportunidad de conseguir lo que su hiperbolización le había impedido; y es explicable que haya muerto de enfermedad, sin brillar en ningún combate ni mostrar la prudencia típicamente heroica de que Fierro en su madurez ya se ha investido, en la segunda parte. Esa oportunidad es la pelea con el indio, que –de acuerdo con la visión de Raglan y de De Vries– sí es una pelea contra un ser teratológico, como lo sugieren las múltiples expresiones que usa el narrador para calificar a los indios.

Los indios son caracterizados directa o indirectamente, es decir, por medio del discurso descriptivo del narrador o mediante las acciones, como salvajes (II, 203; V, 649, 671, 679, 685, etc.) y como bárbaros, en la acepción sarmientina de negación de la cultura, no en la antigua de simple otro (IV, 565-570; V, 671). Pero también como seres sangrientos (II, 233-234; VI, 777), como gente que –más que propiamente hablar o articular, siquiera burlescamente como los gringos de *El gaucho-lengüetea* (II, 223, 266) y emite sonidos casi de animales como los alaridos (II, 271, 237; V, 762; IX 1343) o abiertamente zoológicos y amenazadores como gruñidos (II, 326), bramidos (II, 330) y rugidos (IV, 477). De modo menos sutil, los indios se confunden con animales en sus actividades colectivas (II, 286-287), adoptan sus costumbres (IV, 482), tienen su aspecto (IV, 483) o despiden su hedor (IV, 559); se comportan, no sólo y en general, como alimañas, sino también y sobre todo como fieras, es decir, como animales agresivos y violentos (II, 289, 322; V, 542, 556, 578 etc.). Finalmente son comparados con el cerdo y con el gato (V, 737-738) o tienen nombres de bichos y fieras (IV, 593-594). Carecen de rasgos humanos esenciales como la risa (III, 571-576) o la capacidad de amar (V, 721-722). Y frente a ellos Fierro no es un gaucho, como en la primera parte, sino un cristiano (IV, 553, 576; V, 627), cosa que no son los indios (V, 733-736). El único indio con alguna virtud humana es el que impide que maten a Fierro y a Cruz cuando llegan a la toltería, y era porque deseaba hacerse cristiano (VI, 779-782). Incluso cuando se les elogian virtudes, los símiles o metáforas son zoológicos: buena vista como de águila (IV, 556), temeridad de león (IV, 560), velocidad de animal feroz (IV, 578). Esto, naturalmente, va más allá de una modalidad rústica de lenguaje. Cuando Fierro quiere, puede cantar en términos muy variados y poco restringidos a un *sermo rusticus*. Y la mejor prueba es que ni a él ni a Cruz ni a la cautiva ni al gringuito aplica esos epítetos. De todos ellos, el único que

comparte al ponerse frente al indio es el ponderativo 'fiero': "peleábamos como fieras" (IX, 1284).

Así, pues, peleando como fiera cumple ese paso ritual, que es el más difícil de su biografía, según sus propias palabras: "en un apuro mayor / jamás me he vuelto a encontrar" (IX, 1271-1272) y según, además, uno de los críticos que se han ocupado del tema del heroísmo en la obra⁸⁵. Sin embargo, en esta ocasión vuelve a pasar algo raro: Fierro vuelve a recibir ayuda, y no una ayuda cualquiera, sino una intervención en un momento en que tenía todas las de perder, pues no podía mover al indio para deshacerse de él y dar un vuelco a la situación:

Como persona resuelta,
toda mi fuerza ejecuto;
pero abajo de aquel bruto
no podía ni darme güelta (IX, 1245-1248).

No obstante, es un auxilio que procede de una mujer, de alguien que no podría arrebatárle el combate (pues no es una amazona, sino una víctima ya de la violencia y la crueldad del indio), y finalmente de la beneficiaria de la situación, de la "doncella" por la cual el héroe peleaba. Varios héroes míticos han recibido ayudas de las princesas con las que se van a casar (por ejemplo, Jasón y Teseo). De modo que este incidente, a diferencia del de Cruz, no lo priva de la gloria de la prueba suprema.

Hay otro elemento que refuerza la ubicación de ese paso mítico en la lucha con el indio. Y es el espacio en que acaece. Es una zona física y geográfica descrita en la literatura como despoblada de vegetación y predominantemente plana, habitada como es obvio por aborígenes; pero invariablemente denominada "desierto" y asimilada como *tópos* al mar en numerosas obras, gauchescas o no, que sería largo e innecesario referir. En todo caso, es el sitio de la otredad, del indio que arrasa con los malones los pueblos de la "frontera", del peligro. Y el desierto desde el Antiguo Testamento y a lo largo de una buena parte de la Edad Media ha sido un lugar de pruebas, "lieu d'épreuves individuelles pour les patriarches",⁸⁶ "lieu de tentations plus encore que d'épreuves"⁸⁷ para Jesús y lugar incluso de segundo bautismo para San Jerónimo.⁸⁸ Para la mentalidad occidental, menos próxima a los desiertos de

⁸⁵ Ángel Núñez observa: "En defensa de ella [la cautiva] es que [Fierro] pelea con un indio en la lucha individual más peligrosa y mejor narrada de cuantas han pasado"; art. cit., p. 793.

⁸⁶ Jacques Le Goff, "Le désert-forêt dans l'Occident médiéval", en su libro *L'imaginaire médiéval. Essais*, nouvelle édition, Gallimard, Paris, 1991, p. 60.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁸ *Loc. cit.*

Oriente, éstos se han alternado o sustituido por islas: "l'érémisme occidental, à la recherche de déserts géographiques et spirituels, semble avoir préféré les îles",⁸⁹ situadas desde luego en algún mar, y en otras ocasiones la sustitución se ha hecho con el bosque, espacio contrario geográficamente al desierto.⁹⁰ Éste, entonces, tiene sobre todo un valor simbólico, canjeable por cualquier otra forma de soledad y peligro, y con ese sentido se puede ver en *Martín Fierro*. Si realmente no era un desierto geográfico, ya en su denominación había un sema simbólico. Fierro, pues, puede haber ido al "desierto", al espacio de la prueba, al espacio de las maravillas y de los monstruos, a cumplir el paso más alto y peligroso de una aventura mítica, e indudablemente lo logra.

Sin embargo, no toma el premio. No se une con la mujer que acaba de liberar. No hay ni matrimonio sagrado (Campbell) ni casamiento con la princesa (Raglan), aunque haya obtenido a una "doncella" (De Vries).

El paso siguiente es el regreso, y sí se verifica, con la persecución, dadas las circunstancias en que tuvo lugar la prueba. Las fuerzas hostiles quedan atrás y hay un umbral entre ambos mundos claramente marcado por la aparición de una estancia, por el beso que Fierro da a la tierra y probablemente también por el despertar. Antes hemos visto que ese sueño y la necesidad de despertar obedecen a un momento específico de la estructura de la obra o del orden artístico de las acciones. Desde el punto de vista presente, puede interpretarse como una marca de cruce de un umbral. En numerosos textos –y particularmente en los fantásticos y en algunos maravillosos– el sueño es el umbral de la otredad: dormido o con esa sensación se entra al mundo de lo desconocido y del peligro, y dormido se sale de él (si se sale). El sueño o el sopor de Fierro es el tránsito de la otredad a este mundo, y el comienzo de su resurrección metafórica.

Después de eso, el héroe tiene la obligación de compartir el elixir, y Fierro lo hace. Son los consejos finales que da a sus hijos (XXXII), que no son admoniciones gratuitas, sino el producto de una experiencia duramente adquirida: "y les doy estos consejos / que me ha costado alquiritlos" (XXXII, 4769-4770). No es, desde este punto de vista, una incoherencia con la personalidad de Fierro este extraño pasaje, en que él da consejos que no siempre respaldan sus acciones ("aquel que ofiende embriagado / merece doble castigo" [XXXII, 4749-4750]). Tampoco debe molestar ni sorprender –

⁸⁹*Ibid.*, pp. 62-63.

⁹⁰*Ibid.*, p. 64.

desde esta perspectiva— si *La vuelta* da escasa participación a Fierro o lo convierte en un espectador de vidas ajenas.⁹¹ Ya él cumplió la etapa más ardua y activa de su vida, y sólo le falta ofrecer conocimiento, sabiduría, *sapientia*.

Su cambio de nombre y su nueva retirada son un enigma para la crítica. Sin embargo, si se considera que, después de coincidir con una serie de pasos de modelos arquetípicos, y de haber llegado a recibir los honores de la fama (XI, 1657-1660), como notaba Rank, los dos únicos que le quedaban por conocer —no según Campbell, ciertamente, pero sí según otros que van más lejos en la descripción de la vida, hasta el final— eran una posible nueva retirada (De Vries, IX) o un destronamiento (Raglan, 17) y la muerte (X y 18 respectivamente), se puede entender que en términos simbólicos y desde esta perspectiva, que no suplanta ni anula otras de índole más literaria, pero que sí puede resultar una visión válida, esa retirada y la decisión de mudar de nombre, que es una forma de cancelar una identidad y de morir en algún grado —de suicidarse—, son una regularidad más de una biografía heroica mítica. Los hechos textuales (“después, a los cuatro vientos / los cuatro se dirijieron” [XXXIII, 4781-4782]; “convinieron entre todos / en mudar allí de nombre” [XXXIII, 4791-4792]) son irreducibles a las explicaciones. No pretendo sino ofrecer una interpretación sobre un desenlace un tanto inusual. Pero en la medida en que ella se deriva de un paradigma con el que la obra parece estar relacionada en más de un punto, y en la medida en que se tome como un discurso propositivo, no como un intento de reducir la ambigüedad textual, puede funcionar como verosímil.

El heroísmo elevado

Al volver sobre este tema en la segunda parte de *Martín Fierro* es inevitable repetir lo que ya he dicho en el análisis de la primera. Y lo es, en parte, porque varios de los rasgos que Fierro tiene de héroe épico son estudiados más adelante, en la sección de héroe gauchesco, es decir, en el lugar donde pueden examinarse mejor, en atención a los cambios que experimentan al funcionar dentro de las convenciones de un género que no es epopeya ni poesía épica, sin más. Pero lo es también porque *La vuelta* no ofrece variaciones significativas en el tratamiento del asunto; por lo menos no en el personaje

⁹¹E. Martínez Estrada, *op. cit.*, t. 1, pp. 80-81.

que he decidido estudiar (pero tampoco realmente en los restantes ni en los que surgen de sus relatos, en niveles diagéticos de tercer orden).

El valor guerrero continúa como la nota principal, con el combate con el indio como eje. Fierro además exhibe, al final de ese episodio, otra vez su fuerza física, y en esta ocasión de modo más ostensible, pues no sólo levanta al indio, sino también camina con él en esa posición hasta convencerse de que ha muerto y aun entonces lo arroja:

Al fin de tanto lidiar
en el cuchillo lo alcé;
en peso lo levanté
aquel hijo del desierto;
ensartado lo llevé,
y allá recién lo largué
cuando ya lo sentí muerto (IX, 1346-1352).

En cuanto a la sabiduría, hay también proclamaciones de dominio del canto en la introducción. Y sobre todo está la payada de contrapunto con el moreno, que es un ejemplo fuera de dudas y no sólo la declaración de tener una facultad o pericia en el dominio de un arte.

Lo mismo –continuidad– se observa en los no muy abundantes paralelos con el héroe histórico. Aunque es preciso reconocer que, como grado superior en esa continuidad, como detalle que evidencia la evolución psicológica y conductual de Fierro se encuentra su afirmación de la prudencia como una virtud de la madurez del individuo valiente. Así, si en *El gaucho* los ejemplos de temperancia y autodomínio que se asociaban a la prédica de Emerson y Carlyle tenían el inconveniente de la ambigüedad, en *La vuelta* Fierro ha aprendido verdaderamente a dominarse, a poner un límite a su fuerza o a su energía, se da cuenta de ello y lo comprende o, lo que es igual, consigue la autoconciencia, y además se diferencia en eso de Cruz, quien ya no deberá salirse nuevamente del control del autor. Cuando ambos llegan a la toltería, los indios los amenazan con lanzas, y Cruz quiere pelear, Fierro, en cambio, ya no teme el peligro y formula explícitamente la prudencia como una virtud:

Se debe ser más prudente
cuanto el peligro es mayor;
siempre se salva mejor
andando con alvertencia,
porque no está la prudencia
refñida con el valor (II, 241-246).

Fierro ha aprendido a enfrentar el peligro, ha dado un paso en su crecimiento psicológico: ahora sostiene que la prudencia es una muestra de ecuanimidad, una prueba del hecho de haber vencido en muchas situaciones similares, una contradicción anulada. Ya se sabe, por otra parte, que tanto la *sophrosyne* o moderación, la actitud mesurada y grave ante las circunstancias más perturbadoras, como la prudencia son virtudes de héroe épico y de héroe caballeresco, aunque no todos las cumplan (ni tampoco las mencionen explícitamente los paradigmas utilizados en esta investigación), y han formado parte de códigos éticos que son los que parecen heredar los pensadores románticos.

Fierro se acerca mucho más a la expresión de un ideal, también propio de los héroes de Emerson, de estoicismo, cuando reflexiona sobre la suerte que pueda deparar la estancia en un sitio donde han sido recibidos de modo tan amenazador:

Mas todo varón prudente
sufre tranquilo sus males;
yo siempre los hallo iguales
en cualquier senda que elijo (III, 349-352).

La conducta estoica se había insinuado en algún que otro momento de *El gaucho*. Pero quedaba oculta tras la incesante queja del protagonista. Esto, por otro lado, era natural: Fierro comenzaba a enfrentarse a una vida nueva y llena de escollos, por decirlo atenuadamente; en otro sentido, comenzaba a transitar por un camino de pruebas, después de haber experimentado una fractura o una crisis en su vida. *La vuelta* marca una etapa diferente. Aun cuando todavía falte mucho por padecer, y cuando desde otra perspectiva se haya abortado la prueba suprema, las pruebas anteriores han fortalecido espiritualmente a Fierro, quien incluso llega a expresar la necesidad de soportar el infortunio con altivez o dignidad:

Pero por más que uno sufra
un rigor que lo atormente,
no debe bajar la frente
nunca, por ningún motivo;
el álamo es más altivo
y gime constantemente (III, 373-378).

En la primera parte, Fierro había tolerado el dolor físico sin gritar, como se recordará, cuando es sometido a la “estaquiada”. Y eso se comprende como manifestación de una ética viril tradicional en Occidente. Pero no dejaba de autocompadecerse y de deplorar su destino, aun desde el momento

posterior de narrar (pero en esto puede verse más bien una proyección del personaje hacia el narrador, una fusión más de las que hemos visto que no son raras en todo el poema). En *La vuelta*, en cambio, esa actitud se ha modificado, y el protagonista –también el narrador– ha comprendido que sufrir los embates de la vida con dignidad, sin permitir que el alma sea arrastrada por lo adverso, es una virtud alta, con la cual desde luego está dispuesto a cumplir.

El heroísmo gauchesco

Esta faceta de Fierro también es una continuación, la mayor parte de las veces, de lo ya visto en *El gaucho*. No obstante, aparece un elemento nuevo que redondea su imagen de héroe gauchesco y que da cumplimiento a promesas implícitas en su discurso agónico desde la primera parte.

En general, Fierro sigue afirmando su condición de hombre inculto, perteneciente a las márgenes del saber oficial (VI, 848-849; IX, 1303-1304; XXXII, 4601-4612), aunque esto ciertamente no es óbice para que en la payada final dé testimonios de un saber elevado, por más que también empírico.

Da nuevas muestras de afecto por el amigo, de valorar la amistad como un bien absoluto, no sólo por medio de los hechos, de sentido bastante directo y claro, de cuidarlo durante su enfermedad y de lamentar hiperbólicamente su muerte, de casi extinguirse llorando junto a su sepulcro, que él mismo cavó, sino también de darle en su memoria un lugar igual al de la mujer y los hijos:

Allí pasaba las horas
sin haber naides conmigo,
teniendo a Dios por testigo,
y mis pensamientos fijos
en mi mujer y mis hijos,
en mi pago y en mi amigo (VII, 961-966).

Y es lógico, si se piensa que Cruz era, además de lo que ya se sabe por la ayuda que dio, el único vínculo que Fierro tenía con el mundo al que en definitiva pertenecía, prescindiendo de que estuviera enemistado con éste o con una parte suya. Al morir Cruz, Fierro perdía ese último vínculo. Y un posible indicio de esto es que si, cuando aquél vivía, Fierro pudo contemplar la muerte de un niño

no aborígen sin intervenir, la del gringuito (VI, 865-866) –probablemente también porque la llevaban a cabo mujeres, con las cuales no iba a pelear–, cuando, después de muerto el amigo, se pone ante una situación semejante, de castigo de una mujer no aborígen (o sea, de una cautiva) y de la muerte violenta de su hijo en manos de un indio (VII, 1001 y ss.), reacciona con furia porque se da cuenta de que era cristiana: “conocí que era cristiana/ y esto me dio mayor pena” (VII, 1007-1008). Es decir, que descubrió que era una semejante suya, alguien afín, de algún modo el nexo que había perdido con su mundo a la muerte de Cruz y que, mientras tuvo, no necesitó defender de ninguna forma que fuera más allá de ellos dos.

Fierro, además, tiene su clásico entrevero con una figura que, además de ser un equivalente de monstruo mítico, es el equivalente de un gaucho con coraje para la tradición gauchesca. El indio es reconocida y probadamente un hombre distinguido entre los suyos por sus triunfos guerreros, no un pampa más; el proceder cruel y orgulloso de su mujer lo corrobora: podía actuar así apoyándose en el prestigio terrible de su marido. Y el propio Fierro reconoce que “el indio era valiente:/ usaba un collar de dientes/ de cristianos que él mató” (VIII, 1036-1038). La dificultad y los riesgos del combate lo confirman. Por otra parte, lucha con boleadoras, arma a la que Fierro no ha tenido a menos recurrir cuando se enfrentó por primera vez a un indio y que, aunque es arrojadiza, no puede compararse con las de fuego, que su ética sí le impediría usar.

Aunque Fierro esta vez y para fortuna suya no contó con la ayuda de Cruz, sino con la de la cautiva, que, como hemos visto, no vicia en absoluto la victoria, sí lo recuerda en un momento álgido del combate. Desde luego, habría aceptado su ayuda (IX, 1175-1176). Y aquí es forzoso admitir que para él luchar solo no era una norma ética. Con Cruz habría enfrentado a toda una tribu, y lo enuncia como una sentencia, con carácter general: “un hombre junto con otro/ en valor y en juerza crece” (IX, 1177-1178). Fierro, definitivamente, en esto difiere del héroe épico clásico y también de sus congéneres gauchescos. Y esto lo vuelve un héroe un tanto atípico, para continuar con las “anomalías” de esta obra, o con sus modos de transformar –como se sabe que hace toda obra de algún mérito auténtico– los rasgos de su género. Sólo que éste fue un elemento que la tradición no aceptó, a juzgar por el desarrollo de la figura en textos literarios ulteriores.⁹²

⁹²De *Juan Moreira*, uno de los más célebres de esos textos, trato en el capítulo V de este trabajo. Por lo demás, me refiero concretamente a la visión de quienes, a mi juicio, prolongaron y cuestionaron de manera

Sin embargo, aun cuando el indio funciona bien como equivalente de gaucho con coraje, las éticas o los principios consuetudinarios en que se cimentan los procedimientos en cuestión de batallas son diferentes, y el pasaje autoriza una formulación implícita de un principio antiguo, épico, como hemos visto en Finley, que también lo es de otros muchos héroes literarios posteriores e incluso de la moral de los caballeros y que también los personajes gauchescos observan: matar en pelea es un asunto privado, que no puede acarrear una venganza colectiva. Los indios, en un estadio cultural en que la moral y el derecho no distinguen con claridad al individuo del grupo, desconocen esa separación y sí pueden ejecutar una venganza cruenta y colectiva. Así, el protagonista tiene que emprender la fuga, pues “aunque lo maté en pelea/ de fijo que me lancean/ por vengar al indio muerto” (X, 1374-1376). La subordinada concesiva marca la diferencia de costumbres y el punto en que Fierro adopta conscientemente una norma heroica.

También como en la primera parte, Fierro es y demuestra ser un jinete diestro en la secuencia de la huida de la toldería. Ese momento es propicio para que, como narrador posterior de los hechos, intercale un excursus (X, 1383-1460) sobre el manejo adecuado de los caballos y ofrezca otra muestra de su conocimiento en un área específica.

Al regresar del desierto, este personaje dice que va para otro infierno, y se producen simetrías y asimetrías que dejan ver la diferencia de su relación con el gaucho amigo y con la mujer. Después de sucesos como la pelea con el indio y la huida, con la supervivencia precaria en el cruce de la pampa, Fierro recuerda una vez más a Cruz y se despide de la mujer sin ofrecerle ni pedirle nada, sin siquiera insinuar la posibilidad de continuar juntos. Y es una conducta muy respetuosa, muy digna de un caballero o de un héroe. Pero, recordando el momento en que iba a internarse en el desierto, y sobre todo la posibilidad que abría a los resortes sentimentales, folletinescos y románticos a los cuales no era ajena

más creativa y fructífera la tradición del héroe gauchesco en el siglo XX: Borges y Bioy Casares. Entre sus obras más representativas en este sentido puede mencionarse *Los orilleros*, donde un personaje, Soriano, rechaza explícitamente la ayuda de la policía, después de ser atacado por un grupo (situación similar a la de Fierro): “yo no levanto quejas ni necesito de laderos” (J.L. Borges y Adolfo Bioy Casares, “Los orilleros”, en J.L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, t. 1, p. 225). En relatos de Borges donde se narran entreveros, como “Hombre de la esquina rosada”, “El fin”, “El Sur”, “Historia de Rosendo Juárez” y “El encuentro”, y en *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, donde tiene lugar uno, la ayuda no se considera ni siquiera como posibilidad. En el caso de la novela de Bioy, la ausencia es más notable porque el “héroe”, Gauna, tiene un amigo, Larsen, con quien sí cumple otras regularidades de la amistad épica y gauchesca.

esta obra, podría tal vez haberse iniciado una historia de amor con una cautiva. Sin embargo, también desde el punto de vista de esos códigos estilísticos epocales, es notorio que Fierro no proponga ni esboce el menor interés en consumir una unión de ningún tipo. Más bien parece dejar claro que eso no es ni siquiera pensable, pues él va a seguir el camino solo (como, por otra parte, era un tanto lógico que hiciera, pues ignoraba que ya no iba a ser buscado por la justicia, y un prófugo tiene poco que ofrecer): “me voy, le dije, ande quiera,/ aunque me agarre el gobierno” (X, 1547-1550).

Y es que al héroe gauchesco el tema de la mujer no le interesa más que como pérdida o motivo de desdicha. Como en “La intrusa” de Borges, la mujer es un estorbo, aunque obviamente también una necesidad. Fierro dio protección y defensa a la cautiva, pero se deshizo claramente de ella para continuar camino rumbo a otros gauchos hombres: sus hijos, Picardía, el público que lo va a escuchar contar la historia de sus penas y hazañas viriles.

Y llegados a este punto aparece el elemento nuevo de la obra. Ya hemos visto que, como héroe gauchesco, en la primera parte, el canto es el primer valor que reivindica para sí, el sentido de su vida y la razón principal en que basa su moral agónica. No obstante, la única prueba que da de ese valor es performativa: la mayor parte de la obra que estamos recibiendo. Pero no siente que tenga que probar un valor que no sólo ha instituido como agónico, sino que otros cantores como Santos Vega sí han tenido que demostrar en el análogo simbólico y funcional del entrevero: la payada de contrapunto, y no precisamente contra cualquiera, sino contra el Diablo, como es fama que sucedió. Fierro, una vez más “anómalamente”, no llega al canto amebeo con nadie en *El gaucho*. Y si como luchador cuerpo a cuerpo quedó maltrecho con la intrusión de Cruz, como luchador con el arte de la payada ni siquiera lo vimos actuar. Sus combates fueron vagos, sin contrincante, quedaron reducidos a “otros cantores”.

Esta prueba, entonces y muy lógicamente, se cumple en *La vuelta*, necesaria una vez más por esta razón casi estructural. Y se cumple, como se sabe, en la payada con (o contra) el moreno, hermano del negro de la primera parte.

La payada es la máxima manifestación del máximo valor que Fierro ha reivindicado para sí. Fierro finalmente cumple con lo que había prometido: decir que nadie lo aventajaba en el arte de cantar, y además permite que se corrobore con un contrincante digno, hábil, que acepta las formalidades del ritual y las observa al pie de la letra.

La payada, además, es una necesidad que Fierro tenía que satisfacer, pues toda su estancia en la

toldería fue un período de silencio. Allí no tenía vihuela y no podía cantar. Tampoco tenía para quién hacerlo, pues esa forma de canto presupone un público específico, y presupone por lo menos que el público comprenda la lengua. Los indios no se encontraban en esa situación. La toldería, entonces, puede verse como una suerte de prueba de silencio a la que Fierro en tanto que héroe por el uso de la palabra se sometió. Como los santos o los sacerdotes, él de alguna manera fue al “desierto” a cumplir una purificación, y cuando regresó estaba literalmente ansioso por hablar y sobre todo por ejercer la virtud que definió como preponderante.

Ahora bien, ese combate verbal, que ya era problemático en la distinción de pasos del *hero-pattern*, vuelve a serlo en la caracterización del héroe gauchesco y en la final y global de Fierro como héroe. En principio puede parecer un falso problema, pues sólo se trata de llevar a cabo una demostración de algo que se había anunciado desde el primer verso de la primera parte. La obra, en otro sentido, llega a su clímax natural, antes del desenlace y de la romántica despedida del inevitable narrador omnisciente, que rompe guitarras que nadie lo vio tomar y convierte al héroe en un muñeco de ventrílocuo. Pero no es falsedad ni paradoja.

Ya hemos visto que, como héroe gauchesco, Facundo, que es la encarnación anterior más completa, no canta. Facundo es un gaucho malo, y aunque éstos puedan cantar, más allá de la opinión de Sarmiento, pues muchos héroes épicos lo hacen, ni aquél canta ni los héroes épicos se destacan principalmente por ser cantores. Los héroes épicos, como los míticos o los históricos o los gauchescos, se definen por hazañas prácticas. Son *bellatores* o guerreros, frente a los héroes que descuellan por el uso de la palabra u *oratores*, en la clasificación de las funciones de los dioses indoeuropeos que Dumézil hizo y que estudió en mitos, leyendas y epopeyas de la India, Roma y los pueblos caucásicos,⁹³ y que posteriormente ha servido incluso para estudiar la estructura de la sociedad feudal por la escuela de los *Annales*.⁹⁴ Y Fierro ha sido un guerrero tanto en la primera como en la segunda parte. Todas sus hazañas, desde la perspectiva de que se miren, apuntan al combate, “l’acte heroïque par excellence”, para recordar una vez más a Czarnowski. Sin embargo, al final, se despedirá con una

⁹³ Georges Dumézil, *Mito y epopeya. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, trad. E. Trias, Seix Barral, Barcelona, 1977 [1a. ed. francesa, 1968], t. 1, pp. 62-63 y 268-270; *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*, trad. J. Almela, Siglo XXI, México, 1971 [1a. ed. francesa, 1969], pp. 58 y ss.

⁹⁴ Georges Duby, *Los tres órdenes de lo imaginario del feudalismo*, 2a. ed., trad. A.R. Firpo, Argot, Barcelona, 1983, pp. 115-124 en particular.

prueba que no concuerda con el paradigma dentro del cual ha funcionado a lo largo de toda la obra, sino con el de otro que hasta entonces básicamente proclamó.

Ezequiel Martínez Estrada percibió esa ambivalencia, aun cuando no estudió la obra con el prisma de los arquetipos míticos, y tuvo a su vez sus propias vacilaciones. Primeramente observa, como parte de la imagen moral incorruptible y fuera del alcance de sus actos que de manera un tanto absoluta propone, que Fierro se define por el canto y que el concepto de su valer descansa en ese arte. Luego, al parecer notando que hay otro valor ineludible, intenta solucionar la contradicción fundiendo ambas funciones: “su orgullo, pues, no se funda en las excelencias del canto, sino en que su canto es una manifestación de su coraje, de su altivez y de su firmeza.”⁹⁵ Pero finalmente opta por una especie de conciliación que acaba por dar la primacía al canto, por juzgar que la payada es la verdadera culminación del poema:

La última prueba de sus dones de cantor es ésta, en la Payada con el Moreno, que no puede dejar ninguna duda, al entendido en ese arte complicado, de que en efecto eran de la más alta calidad. Y así una virtud nativa en él pasa a la acción; es demostrada en los hechos, cobra el relieve de un episodio de su vida igual, absolutamente igual a lo que las peleas fueron como episodios de su biografía. Hasta ese momento el cantor y el hombre eran dos entidades separadas, aunque una animase y estimulase a la otra; ahora cantor y hombre, pensamiento y acción, habilidad de poetizar y de luchar son una misma cosa. La Payada debe ser vista, por lo tanto, como la realización culminante del Poema en la plenitud de la personalidad del Protagonista, en el único momento de su vida en que lo somete a una prueba decisiva y lo saca victorioso de ella.⁹⁶

Hay otra razón para que piense así, y es la diferencia con Juan Moreira. La personalidad de Fierro, dice, está construida sobre el patrón del canto. “Pudo serlo sobre el coraje esencialmente, y tendríamos entonces a un gaucho malo –Juan Moreira– o sobre su pericia de peón de estancia, y su historia habría sido una masa informe y anodina de hechos sin fisonomía propia”.⁹⁷

De modo similar se ha pronunciado Hughes, quien considera la payada “un momento supremo en el texto”⁹⁸ y a Fierro como un héroe que ha alcanzado una valentía que trasciende el culto del coraje por el que sí optó Borges; una valentía que le permite resistirse a la provocación inicial del moreno.

Pero en esto habría que distinguir dos cosas: la payada es la culminación estructural de *La*

⁹⁵*Op. cit.*, t. 1, p. 61.

⁹⁶*Ibid.*, pp. 64-65.

⁹⁷*Ibid.*, p. 65.

⁹⁸*Op. cit.*, p. 161.

vuelta y de todo *Martín Fierro*, pero el héroe tiene una biografía en la que hay dos valores si no opuestos por lo menos discordantes y en la que los ascensos o descensos de las líneas de tensión de las etapas de la acción narrativa no tienen necesariamente que determinar los puntos máximos. Por otra parte, sería conveniente no olvidar, en relación con la forma en que Martínez Estrada exagera el valor único de la payada, que Fierro mismo ha dado relevancia al combate con el indio diciendo que fue el momento más difícil de su vida. Por más que la payada se lea como una fusión de pensamiento y acción, la acción falta en ella. Una payada es un torneo verbal, un combate simbólico, no un entrevero. De modo que, si se deslinda lo que corresponde a la estructura de la acción narrativa de lo que atañe a la caracterización de Fierro, es preciso admitir que él está cumpliendo con dos funciones heroicas distintas al oscilar entre los dos valores que ha postulado como agónicos, cada uno en su momento. Fierro intenta satisfacer dos tipos de modelo de héroe, el guerrero y el bardo, y, al no poder lograrlo completamente, pues tenía que decidirse por una función o por la otra, resulta una figura dual, escindida, vacilante y por eso un poco debilitada. Fierro es un héroe situado en un punto muy alto del género, pero sin fuerza suficiente para imponer una impronta o una imagen única e imitable.

De modo que, si podía causar extrañeza que un personaje como Facundo Quiroga tuviera algo que ver con el heroísmo y, sin embargo, el examen de la obra de Sarmiento permitió extraer varios rasgos de aquél como héroe, más extraño puede ser que un personaje como Martín Fierro, elevado – como hemos visto en el capítulo precedente – al rango de héroe modélico en varias ocasiones por el discurso apologético, ofrezca resistencia y no pocas dificultades a una caracterización heroica completa. En este sentido, estos personajes, y desde luego las obras que protagonizan, resultan contrapuestos una vez más en la historia de la cultura argentina, aun cuando la nueva oposición sea paradójica, pues, como se sabe, Sarmiento quiso degradar a su criatura tal vez con la misma vehemencia con que José Hernández se propuso exaltar a la suya, en ambos casos con fines políticos y, en el de Hernández, con la coincidencia adicional de escribir –por lo menos la primera parte de su poema– bajo y en contra de la política modernizadora de Sarmiento, convertido en presidente constitucional.

CAPÍTULO V

LA CONSUMACIÓN DEL HÉROE: JUAN MOREIRA

Como es sabido, con *Martin Fierro* la literatura gauchesca llega a su punto más elevado. No obstante, y aunque se ha afirmado con frecuencia, no llega a su fin. Antes de extinguirse como género –al menos tal como hasta entonces se le conocía– y volverse objeto de revisiones y lecturas críticas, paródicas o cuestionadoras desde el discurso narrativo (Güiraldes, Borges, Bioy Casares, Marechal), la gauchesca tuvo un peculiar florecimiento en la obra de Eduardo Gutiérrez. Escritor urbano y autodidacto como Sarmiento y Hernández, Gutiérrez publicó en su corta vida (1853-1890) varios y muy exitosos folletines sobre gauchos malos y otras figuras que fomentaron definitivamente la tendencia criollista en la literatura y la cultura argentinas. *Juan Moreira* es probablemente el más representativo de ellos; en todo caso, es sin duda el más influyente de todos en la cultura posterior. Desde el punto de vista que más interesa a este trabajo, es una obra que al parecer puede resultar definitoria en lo tocante a los rasgos del héroe gauchesco.

No obstante, dado su lugar en el canon, la obra de Eduardo Gutiérrez ha despertado el interés de pocos críticos. Paradójicamente Ricardo Rojas es uno de los primeros. En un momento en que la actitud de la crítica académica y de lo que, con un sentido más abarcador, se ha denominado cultura letrada era de rechazo a la literatura y la cultura popular criollista,¹ y en que estaba ocurriendo un verdadero proceso de selección de las obras y los autores que se juzgaba merecían integrar la literatura nacional, Rojas, aunque era parte de esa elite, dio entrada en la primera historia literaria del país al voluminoso *corpus* narrativo de Gutiérrez y lo sometió a clasificación. Desde luego, no lo hizo por

¹Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 22.

consideraciones estéticas que, en los folletines de Gutiérrez, sería difícil invocar si se parte de los criterios con que se enjuicia la literatura destinada a un circuito culto tradicional. Positivista como era, Rojas prefirió atenerse a los hechos, y a su relevancia sociológica:

Escritos, no en dialecto gauchesco, sino en el habla familiar de su populosa clientela, es muy escaso el interés artístico que estas obras presentan en su composición; pero es tan innegable su interés social, por el éxito popular que ellos lograron y aun mantienen, que sería vano prurito el querer suprimirlos con un gesto de desdén aristocrático.²

No obstante, su actitud se muestra menos paradójica si se tiene en cuenta que, además de lo dicho, en Rojas hay un romanticismo en materia de historiografía literaria que lo lleva al nacionalismo y, por ende, al rescate de los monumentos literarios del pueblo, o de lo que como tal pudiera presentarse. Rojas es un exponente, y un pionero, de una historiografía literaria que Rafael Gutiérrez Girardot ha considerado como nacionalista, por sus propósitos, por sus fuentes y por el momento en que surgió.³ Juan Moreira, como obra épica en prosa de acuerdo con la versión argentina de la teoría hegeliana de la que ya he tratado, entraba lógicamente en ese plan.

Por lo demás, el acercamiento de Rojas es general. Prácticamente no se detiene en ninguna obra. Pero, en su caso, considerar a Eduardo Gutiérrez como parte de la literatura argentina, por las razones que fuera, ya fue bastante.

Situados en el extremo temporal contrario y con intereses muy diferentes de los de Rojas, Daniel Balderston y Josefina Ludmer han escrito sendos ensayos sobre el tema. El de Balderston es una indagación en las relaciones de Borges con Eduardo Gutiérrez. Borges, en numerosas ocasiones, notó que Gutiérrez y sus personajes, sobre todo Juan Moreira, habían sido injustamente olvidados, y mencionó a este autor entre sus lecturas más tempranas. Por otra parte, en las letras borgeanas la asociación de la sangre con la tinta y de la pluma con el cuchillo, de la sangre con la escritura en fin, es constante y se justifica por una mitología personal que deriva "sin duda del «culto al coraje» rioplatense y en especial

²Ricardo Rojas, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1917, t. 1, p. 553.

³Rafael Gutiérrez Girardot, "Revisión de la historiografía literaria latinoamericana", en Ana Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, El Colegio de México / Universidad Simón Bolívar, México, 1987, pp. 79-90; sobre Rojas en particular, ver pp. 81-82.

de los homenajes literarios rendidos a ese culto en las obras de Eduardo Gutiérrez”.⁴ Apoyándose en esos elementos, Balderston estudia una zona del “culto al coraje” en Gutiérrez: los conceptos y pasajes que pueden haber servido a Borges como posibles motivaciones para varios cuentos con duelos a cuchillo. Y, al tocar un tema tan definitorio para el héroe gauchesco, hace observaciones fundamentales. Entre ellas, acepta implícitamente la condición de héroe de ese tipo de personaje, de “héroe popular argentino”,⁵ como antes la había otorgado a Fierro y a Santos Vega.⁶

Ludmer dedica un capítulo de su más reciente libro a las construcciones ideológicas que se han hecho de Moreira a partir del folletín. Se ocupa de lo que considera fundaciones, efectuadas por las distintas versiones de Moreira:

...cada vez que un Moreira reaparece o se hace visible es para marcar cierto movimiento de fundación en la literatura: funda el teatro; funda la novela latinoamericana de exportación (según Rubén Darío); funda Locópolis; “funda” a Borges; funda la vanguardia literaria de los años setenta (el *Moreira* de César Aira, que es marxista y freudiano); funda la poesía gay y política de los años ochenta (el *Moreira* de Néstor Perlongher).⁷

Otros autores, más cautelosos o razonando en un nivel más histórico, menos simbólico, prefieren, por ejemplo, referirse a la primera versión teatral de *Juan Moreira*, el sainete de los hermanos Podestá estrenado el 10 de abril de 1886 en Chivilcoy, como a un posible “basamento del teatro nacional”.⁸ No obstante, imprecisiones o hipérboles como ésa –por otro lado, deliberadas– no quitan valor a su observación. En otro sentido, también Ludmer habla de Moreira como de un héroe, no en la acepción corriente de protagonista, sino en la de modelo de algún valor. Para la autora, Moreira es en unos momentos héroe popular; en otros, héroe criminal.

No obstante, ni ella ni Balderston están interesados en profundizar en esa condición de ciertos personajes gauchescos, y no es posible deducir lo que para ellos significa esa categoría. Ambos toman a Moreira como héroe ya hecho. Ludmer se centra en la

⁴Daniel Balderston, “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, en su libro *Borges: realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, 2000, p. 39 [1ª ed. del artículo, 1989].

⁵*Ibidem*, p. 43.

⁶D. Balderston, “Evocación y provocación. La figura de Juan Muraña”, *op. cit.*, p. 29.

⁷Josefina Ludmer, “Los Moreira”, en su libro *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil Libros, Buenos Aires, 1999, p. 244.

⁸Jorge B. Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 19.

proyección de Moreira hacia el futuro de la cultura argentina a lo largo del siglo XX, es decir, como personaje que jalonará varios de los momentos más importantes de la cultura letrada, habiendo salido del folletín y del circo. Y Balderston se ocupa de lo que, de Gutiérrez y de Moreira, puede haber activado resortes creativos para la obra de Borges.

De este modo, la condición heroica de Moreira dentro de una posible tipología de héroes y sus relaciones con personajes similares de la tradición literaria gauchesca – principales objetos de este capítulo– parecen ser temas con escasos antecedentes en la crítica.

La obra, las partes

Juan Moreira se publicó por primera vez como folletín del periódico *La Patria Argentina*, de Buenos Aires, entre el 28 de noviembre de 1878 y el 8 de enero de 1880. Como otros tantos folletines, inmediatamente –en 1879– apareció con formato de libro, editado por el propio diario, y llegó a superar el éxito editorial de *Martín Fierro*,⁹ hasta entonces la obra de mayores tiradas de la literatura argentina.

Desde una perspectiva genérica, para continuar la tradición de *Facundo* o del poema de Hernández, también *Juan Moreira* admitiría varios encuadres, si realmente entraran en oposición: folletín, novela, narración gauchesca, drama policial (como la denomina explícitamente su narrador¹⁰), novela gauchesca (como la denomina Rojas¹¹). Pero las diferentes posibilidades se originan en los criterios diversos con que a menudo se emprenden las clasificaciones tipológicas, más que en complejidades reales de la propia obra. Ésta es bastante sencilla desde varios puntos de vista y, en dependencia del elemento que se desee destacar, pertenece a una u otra de las clases mencionadas antes. No obstante, por el peso que tiene en su estructura narrativa, en la concepción de los personajes, en su

⁹A. Prieto, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰“Volvamos al protagonista del drama policial que nos ocupa”; Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, 2ª ed., Sopena, Buenos Aires, 1941, p. 9; en adelante se citará por esta edición: las páginas se incluirán entre paréntesis en el texto.

¹¹*Op. cit.*, t. 1, p. 531.

estilo o en general en el nivel de la lengua y en el modo como diseña su recepción prevista, la única clase que no puede soslayarse es el folletín.

El hecho de decir que es un folletín implica ya la primera división posible del texto: en capítulos. Con un total de dieciocho y un epílogo, muchos tienen finales característicos del género. Unos terminan en retiradas, alejamientos o desplazamientos espaciales del protagonista, que se convierten en lugares de indeterminación (ver, por ejemplo, los finales de los capítulos II, IV, XII y XV; el del IV es sólo una variante de esas retiradas, con una pregunta del narrador y una promesa de contestarla en la entrega siguiente). Otros acaban en cortes con cierto suspenso. Son falsos finales, secuencias interrumpidas en el clímax (capítulos III y VIII).

Sin embargo, ésa es una división que, al hecho de ser exterior, como todas las de su tipo (independientemente de la forma narrativa de que se trate), suma una característica inherente al modo de escritura y a los límites físicos del periodismo: cada entrega debe ceñirse a una extensión previamente fijada. El momento, pues, de decidir el final de un capítulo puede calcularse más o menos, según la mayor o menor habilidad del escritor, pero en general no está a merced de las necesidades del argumento.

Puede optarse por una división que parta más de la estructura interna de la obra. Jorge B. Rivera, en un breve pero abarcador y todavía imprescindible análisis de las novelas de Gutiérrez, identifica ocho funciones, válidas tanto para *Juan Moreira* como para lo que considera su “pleonástica descendencia”:

a) el héroe sufre una interdicción que impone una cesura a su existencia (imposibilidad fatalista de llevar una vida pacífica); b) un personaje malvado trata de apropiarse de sus bienes o virtudes [...]; c) el héroe recibe una afrenta [...]; d) el héroe decide vengarse de sus opresores [...]; e) recibe ayuda de amigos o aliados [...]; f) el héroe lucha con el malvado y consigue vencerlo [...]; g) el héroe es perseguido por los aliados del malvado [...]; h) el héroe es vencido por sus perseguidores [...].¹²

Pero esas funciones, que proceden visiblemente del modelo de Vladímir Propp (aunque el crítico argentino no lo aclare), sirven más para resaltar las afinidades de la obra con esquemas folclóricos que para analizar realmente sus partes, como aparecen en el argumento o *sujet*. Son mucho más útiles para estudiar la distribución funcional de los

¹²J.B. Rivera, *op. cit.*, p. 35.

personajes en la historia o fábula, como su modelo ruso, que la estructura narrativa real. Marcan el momento en que una función aparece y sus interacciones generales con otras, pero no dicen nada respecto de las intervenciones sucesivas, es decir, no seccionan la novela.

De este modo, como su línea de acción, respondiendo a un rasgo genérico de los folletines, se prolonga por medio de “innúmeras y variadas peripecias”,¹³ de una serie de episodios que pueden ser variados por su aspecto, pero esencialmente idénticos entre sí,¹⁴ puede proponerse esta división: 1) un momento de vida más o menos pacífica de Moreira con su mundo, o quizá más exactamente un breve período en que las contradicciones se acumulan, pero aún no producen una escisión (capítulos I y II); 2) otro momento de ruptura definitiva, a causa de una injusticia de la autoridad local, representada por Francisco (parte del capítulo III); 3) un extenso lapso de lucha contra la autoridad (capítulos III-XV); y 4) su muerte final (capítulo XVI).

Rivera además ofrece una división aun más escueta, que es casi la enunciación del tema, aunque él prefiere hablar de “porciones épicas principales”: héroe en fusión con su mundo y héroe en conflicto con su mundo.¹⁵

Teniendo estas dos últimas divisiones como puntos de apoyo, se puede comenzar el análisis de las modalidades del heroísmo presentes en la obra.

¹³Ángela D. Dellepiane, “Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez”, *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), p. 488.

¹⁴Por ejemplo, en el capítulo XI, Moreira se muestra compasivo con el vencido que probó ser valeroso, el sargento Navarro, como antes, en el III, lo había sido con otro sargento; en el XIII, el encuentro con Rico Romero repite el de Córdoba, del capítulo VII. Durante un largo trayecto, prácticamente toda la obra, el ascenso de la tensión o el *crescendo* es imperceptible. La tensión hacia el clímax y el desenlace existe, pero es floja y debe atravesar largas mesetas, extensos conjuntos de falsos motivos dinámicos (para este último concepto, véase Boris Tomachevski, “Thématique”, en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tz. Todorov*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 272-273).

¹⁵J.B. Rivera, *op.cit.*, p. 36.

Juan Moreira es una prosificación de *Martín Fierro*, dijo Rojas.¹⁶ Entre ambas obras no hay más relación que la que puede derivar de un referente real común, decía Borges en 1937, desmintiendo la afirmación del historiador:

El favor alcanzado por *Martín Fierro* había indicado la oportunidad de otros gauchos no menos acosados y cuchilleros. Gutiérrez se encargó de suministrarlos. Sus novelas, ahora, pueden parecer un infinito juego de variaciones sobre los dos temas de Hernández “pelea de *Martín Fierro* con la partida” y “pelea de *Martín Fierro* y de un negro”. Cuando se publicaron, sin embargo, nadie imaginó que esos temas fueran privativos de Hernández; todos conocían la pública realidad que los abastecía a los dos.¹⁷

Dieciséis años más tarde, en 1953, Borges, el escritor que se ha vuelto famoso —entre otras tantas y tantas razones— por haber puesto en un relato la frase: “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”¹⁸ y por conocer la vida primero por los libros y luego en la realidad, por ser “quizá el escritor más libresco de todos los tiempos”,¹⁹ vuelve a negar cualquier posible paralelo literario entre ambas obras e insiste en un referente extraliterario común:

Para nosotros, el tema del *Martín Fierro* ya es lejano y, en alguna medida, exótico; para los hombres del mil ochocientos setenta y tantos, era el caso vulgar de un desertor, que luego degenera en malevo. Buena prueba de ello es que Eduardo Gutiérrez abundó luego en argumentos análogos, sin que a nadie se le ocurriera pensar que éstos procedían del *Martín Fierro*.²⁰

Ciertamente, no es posible llevar las semejanzas tan lejos como quería Rojas, pero es más difícil aun suscribir la opinión de Borges. Hacia mil ochocientos setenta y tantos puede haber habido muchos gauchos desertores y malevos en los campos argentinos, pero eso no explica las semejanzas estructurales y de otros tipos entre las dos obras (pasado feliz, irrupción de la autoridad, huida, estancia entre los indios, regreso, presencia de un amigo, etc.). Recurrir a un universal narrativo para obras contemporáneas y coterráneas

¹⁶R. Rojas, *op. cit.*, t. 1, p. 538.

¹⁷J.L. Borges, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, en su libro *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar*, 2ª ed., ed. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Editores, Barcelona, 1990, p. 117.

¹⁸J.L. Borges, “*Tlón, Uqbar, Orbis Tertius*”, en su libro *Ficciones*, Planeta/De Agostini, Barcelona, 1985, p. 24.

¹⁹D. Calderston, “La marca del cuchillo”, *op. cit.*, p. 14.

²⁰J.L. Borges y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 73.

sería excesivo. Y tampoco hay que ceder a la tentación de encontrar parecidos entre héroes míticos, porque en sentido estricto y tradicional, en el que se relaciona con un patrón biográfico, no lo son. Es forzoso, pues, admitir un parentesco literario entre ambos textos, aun cuando lo que en este caso importe sean las diferencias, no las identidades que señalaba Rojas.

Dentro de la primera de las cuatro secciones distinguidas arriba, y específicamente en el primer capítulo, que funciona casi como un prólogo de autor, con un carácter expositivo muy enfático dado por la presentación del protagonista y de su medio, el narrador esboza lo que era la vida de Moreira antes del hecho crucial. Es el paralelo con la Edad de Oro de los gauchos pastores de Hernández. Sin embargo, en la novela ya no hay tal paraíso utópico. Moreira, es cierto, vive con su mujer y su hijo en completa armonía, en un mundo de afecto y sin contradicción. Pero él sí es parte ya de un país, de una entidad política, económica y militar.

“Hasta la edad de treinta años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas” (5), se nos dice. Cuidaba ovejas y vacas, domaba potros, como cualquier gaucho de Hernández, pero además: “poseía una tropa de carretas, que era su capital más productivo y en la que traía a la estación del tren más inmediata grandes acopios de frutos del país” (6). Esto significa que Moreira estaba integrado a una estructura económica en la que la presencia del ferrocarril, como se ha notado con frecuencia, es un signo de nuevos tiempos, de incipiente desarrollo capitalista, pero sobre todo de desarrollo de un capitalismo de Estado, ya no del primitivo capitalismo manufacturero o de pequeña propiedad individual. Propiedad o no del Estado argentino, el ferrocarril llegaba a las zonas del interior como parte de la función reguladora del nuevo Estado. Y Moreira, al trabajar vinculado a ese medio de transporte gracias a la posesión de lo que el narrador mismo denomina su *capital*, las carretas, ha encontrado un sitio en la moderna estructura del país.

Desde otro punto de vista, Moreira también es parte de la gran máquina. La defensa del territorio es una de las funciones tradicionales del Estado, de acuerdo con teorías ya clásicas. Fierro la tuvo que cumplir por compulsión, dado el desorden y el burdo desarrollo de un aparato estatal que ni siquiera contaba con una fuerza regular para protegerse y defenderse. Moreira, en cambio, es un ciudadano ejemplar —y ser ciudadano, huelga recordarlo, implica un vínculo con el Estado por medio de los deberes y los derechos—:

Si alguna vez se le vio desnudar su daga y guardarla en la cintura sucia de sangre, era cuando, mezclado a la guardia nacional, salía en persecución de alguna invasión de indios que hubiera venido a los partidos vecinos. En esos días en que los buenos guardias nacionales abandonaban el lazo y la marca para seguir al comandante militar del partido, Moreira se presentaba montado en su mejor caballo, llevando de tiro a su soberbio parejero. En el combate se lucía; en la persecución siempre salía adelante en alas de su caballo, que parecía volar, y, concluido el combate y derrotada la indiada, regresaba a su puesto sin pedir la menor recompensa, apreciando lo que acababa de hacer como el cumplimiento de una obligación ineludible (6).

De este modo, siendo él parte del engranaje, la ruptura con la ley no se produce por oponerse a su alcance, sino por un acto individual y erróneo de uno de los representantes o encargados de ponerla en práctica: por un abuso de poder del teniente alcalde Francisco. La historia es conocida: Francisco pretende a Vicenta, la mujer de Moreira y, valiéndose de su posición de poder, impone multas ostensiblemente injustas al pacífico gaucho, le inflige castigos, falla a favor de un deudor moroso –Sardetti– que finalmente se niega a reconocer la deuda que había contraído con Moreira; al cabo se enfrentan, Moreira “se desgracia”, y, aunque mata en buena ley según el código consuetudinario gauchesco, comete un acto que lo pone en conflicto con la autoridad legal, dueña y administradora de la otra ley, la que cuenta con policías y cárceles.

Al hacer esto, Moreira rompe con la comunidad, o por lo menos con una buena parte de ella, y es arrastrado a un camino de aventuras o pruebas: las aventuras de la novela de aventuras, pero también las del ciclo mítico de Campbell.

Fierro –en su momento se vio– intentó regresar al orden anterior o evadir el camino de las pruebas. Moreira, por el contrario, rechaza esa posibilidad. Las obras de las que ambos son protagonistas tienen una coincidencia: *La vuelta* se publicó en 1879, año en que también vio la luz como libro *Juan Moreira*. El Fierro de ésta, la segunda parte, sin embargo, y como lo ha subrayado Josefina Ludmer,²¹ es, por lo menos en cierto modo, un gaucho pacífico –sobre todo si es comparado implícitamente con Moreira, que es lo que hace Ludmer. Moreira no lo es en ningún sentido, y lo corrobora el hecho de que, al estudiarlo teniendo en cuenta los pasos de un modelo mítico, rechaza en más de una

²¹*Op. cit.*, p. 229.

ocasión lo que en su caso sí se le ofrece como posibilidades de reintegrarse al orden de cosas inicial.

En el capítulo V, gráficamente titulado "La pendiente del crimen", Moreira rehúsa la proposición que le hace el político Marañón de buscarle trabajo fuera de la provincia de Buenos Aires, en Santa Fe o Córdoba, donde podría vivir tranquilo hasta que su caso se olvidara y pudiera regresar y adonde incluso le haría llegar a su mujer y a su hijo. Su argumento último es que necesita vengarse. Mucho después, en el capítulo XII, el mismo Marañón, juez de paz del partido de Navarro, le reitera el ofrecimiento y recibe la misma negativa. El argumento entonces es algo diferente. Ya no sólo se trata de una venganza, sino de una a la altura de su nombre: "tengo que morir según mi crédito y ésta es la razón por que no me he dejado matar con las últimas partidas que han venido a prenderme" (116).

La causa es que Moreira tiene una especie de destino genérico (es decir, dictado por el género de la obra) demasiado desarrollado para intentar volver atrás o reconstruir un orden representado por la vida social y familiar: es su destino de matón o cuchillero. Él debe llevar hasta el final un rasgo que el género gauchesco puso ocasionalmente en Facundo, forzosamente y en contra de su deseo en Fierro, y de modo lógico y completo en él, como sugirió Martínez Estrada al decir que su personalidad estaba construida "sobre el coraje esencialmente".²²

Moreira, entonces, no retrocede, ni lo intenta siquiera. Mas, ¿significa esto que llene mejor que Fierro el destino heroico mítico? En absoluto. Moreira derrota la fuerza que cuida el paso hacia el otro mundo —el teniente alcalde Francisco y sus hombres— y se interna en un reino de oscuridad y soledad, en la campaña. Inmediatamente antes e inmediatamente después de dar ese paso, recibe la ayuda de dos auxiliares más o menos mágicos —más el segundo que el primero—: Julián en el capítulo II y el perro Cacique en el III. En numerosas ocasiones enfrenta a otros matones en espectaculares combates individuales y a partidas enteras, en no menos espectaculares batallas, sin aceptar ayuda de nadie, a no ser la de su perro como heraldo o de algún otro gaucho en similar función de informante. Son las pruebas. Como Fierro, parte hacia un lugar desconocido (capítulo VIII) que será una toldería, y luego regresa. Pero ¿cuál es el combate que lo consagra, la prueba

suprema?, ¿cuál el matrimonio sagrado, la apoteosis, al menos el don robado para compartir?

Parece claro, por paralelismo con *Martín Fierro* y porque no hay realmente otro alejamiento mayor, que la estancia en las tolderías de Simón Coliqueo es el nadir del periplo mitológico. Después de la salida, hay una típica persecución, y Moreira deja atrás los obstáculos para matar a algunos indios. Sin embargo, no ha adquirido ningún bien; sólo ha engañado a los indios y robado dinero (más exactamente, lo ha ganado con trampas). Por otra parte, ya era quien iba a ser antes de llegar a las tolderías, y sale de ellas sin mayor cambio.²³ Su naturaleza de héroe de folletín y de novela de aventuras no le permite mucho desarrollo como personaje. No hay interés ni necesidad, probablemente tampoco posibilidad, de un ahondamiento en experiencias que lo lleven a algún tipo de expansión interior. Por tanto, los paralelos con *Martín Fierro* y con los héroes míticos son superficiales. Quizá ésa sea la razón por la que Moreira no pudo reencontrarse verdaderamente con su familia, y tuvo que dejarla ir para siempre en la galera o carruaje. Moreira no tenía nada que transmitir a su hijo. Era un gran héroe, pero totalmente plano, hecho de una vez y para siempre desde que mató al teniente alcalde Francisco y a sus soldados, y sólo podía seguir matando, incrementando el número pero no la calidad de su única hazaña, repetida hasta el cansancio, aunque los lectores de las sucesivas entregas del folletín no lo notaran.

La muerte de Moreira también es contradictoria: une lo extraordinario y lo anodino. Lo extraordinario y grande que implica la muerte de un héroe mítico, según la concibió von Hahn,²⁴ y lo anodino de una puñalada baja y por detrás, sin ningún miramiento al código gauchesco o tradicional en líneas generales. Ciertamente, cuando el individuo agazapado lanzó la puñalada, ya Moreira había desplegado sus virtudes de casi invencible luchador, contra varios individuos (puede que incluso la grandeza y la fortaleza de Moreira fueran de

²²Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2ª ed. corregida, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958 [1ª ed., 1948], t. 1, p. 65.

²³D. Balderston ha notado: "en las novelas de Gutiérrez prevalece la acción sobre los personajes, y éstos se definen de entrada y no cambian a lo largo de la historia"; "Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura", *op. cit.*, p. 47.

²⁴J.G. von Hahn, *apud* Alan Dundes, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", en Robert A. Segal (ed.), *In Quest of The Hero*, Princeton U.P., Princeton, p. 189.

tal magnitud, que la única posibilidad de eliminarlo fuera precisamente la transgresión del código mediante el cual se había comportado). Pero ese acto inesperado da un fin un tanto decepcionante a una vida tan difícil de anular.

No obstante, quedan otros dos puntos de contacto con un posible patrón biográfico heroico. Como Facundo, Moreira tiene una muerte doblemente incierta. Por una parte, pervive en una tradición cultural que no es sólo literaria: el moreirismo (aunque, como es de suponerse, éste no se nutra sólo de su figura), y además, según el narrador de la novela, “vive aún en la tradición de los pagos que habitó” (152). Esa forma de sobrevida parece haberse dado en la tradición oral: “sus desventuras se cantan en décimas tristesísimas y sus hazañas son el tema de los más sentidos y tiernos estilos, que canta cada paisano” (152). Por otra parte, y en virtud de ese curioso y activo intercambio que suele darse entre el autor de los folletines y su público real o empírico –que permite desviar tramas, introducir o sacar personajes en cualquier momento, o incluso resucitar a un personaje simpático–, Moreira regresa de la muerte en el “Epílogo”. No resucita en la fábula, desde luego, pero sí, simbólicamente, en el *sujet*: “Terminado el capítulo anterior –explica el narrador–, recibimos una carta en que se nos narran dos episodios de la vida de Moreira, que no conocíamos” (157). Y, a continuación, transcribe una carta en que un señor llamado Julio Llanos, es decir, uno de tantos lectores, da fin al *roman feuilleton* narrando dos episodios, que no aportan mucho a lo ya sabido, pero que sí posibilitan una despedida menos elegíaca a la obra: de algún modo, Moreira acaba actuando, y la última imagen suya que queda en el lector no es la de un cadáver. Son ventajas del participativo folletín y consecuencia del tipo de lector probablemente capacitado para entrar en ese circuito por las campañas de alfabetización alentadas desde la presidencia de Sarmiento.

Finalmente, Moreira deja una reliquia. Los lugares donde estuvo no se vuelven sitios de veneración, como los de Facundo, por lo menos hasta donde llega la historia de Gutiérrez. Pero su daga sí se muestra al lector como reliquia de su paso por el mundo, de modo similar a como sucede con los sepulcros de los héroes míticos, de acuerdo con Raglan;²⁵ el narrador la juzga “digna de figurar en un museo al lado de la espada del Cid o

²⁵[Fitz Roy Richard Somerset] Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, Methuen, London, 1936, p. 180.

cualquier otra arma histórica que simbolice un brazo de extraordinaria pujanza y un corazón de un temple espartano” (153).

El heroísmo elevado: histórico y épico

En la escritura de *Juan Moreira* se advierten marcas del naturalismo. La más notable probablemente sea el afán documentalista del narrador de probar el carácter referencial, real, de personajes, hechos y situaciones. Afirmaciones como la siguiente no son raras: “hemos hecho un viaje ex profeso [*sic*] a recoger datos en los partidos que este gaucho habitó...” (8). En otros casos se prueba la verosimilitud –y se quiere demostrar la veracidad– con testimonios del Moreira real a los setenta y cuatro años (7), de soldados y capitanes de partidas de plaza de Lobos y Navarro, inválidos todos (20), o de otras personas que presenciaron y contaron luego (67; 74). Tampoco falta la ocasión en que debe omitirse un nombre porque la persona vive aún (57), es decir, porque no es –desde el punto de vista y la intención del narrador– un ente ficcional. Un extremo singular se alcanza en una aclaración como ésta, después de contarse la pelea con Leguizamón: “no hacemos novela, narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correo Morales, el señor Maraño...” (53-54).

Ciertamente, no todo el mundo ha interpretado este rasgo discursivo del mismo modo. Ludmer, por ejemplo, lee esta última declaración y otras similares como formas modernas de hacer periodismo que se resumen muy bien con la categoría “tecnologías de la verdad”: “pruebas, investigación, testigos, nombres y lugares reales, fechas exactas, enunciados científicos.”²⁶ Por su parte, para Balderston se trata de una actitud que el narrador comparte con Gutiérrez: éste no diferencia la acción y la palabra, funde las armas y las letras, en *Juan Moreira* y en otras obras (lo cual justifica la adjudicación de la operación al autor real). Y esta fusión parece influir o prefigurar la mutua rúbrica de texto y vida que Sylvia Molloy –punto de partida del artículo de Balderston– observó en Borges.²⁷ Pero, en todo caso, son fusiones discursivas (de periodismo y novela) o enunciativas (de

²⁶*Op. cit.*, p. 230.

²⁷D. Balderston, “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, *op. cit.*, pp. 49-51 y 39.

narrador y autor) que una estética tan propensa al mimetismo como la naturalista permitía y alentaba.

Hay también descripciones con cierta pretensión de exactitud médica: “la daga penetró en su vientre, deteniéndose en la columna vertebral, donde se incrustó”. (69); “el hueso frontal estaba roto en una extensión de ocho centímetros” (96). Desde luego, la truculencia propia del folletín y una larga tradición épica de dar la medida de una hazaña por la gravedad de los daños físicos causados convergen en pasajes como éstos. Y en la descripción de las prácticas degradantes a que se entregaban los indios en la toldería de Simón Coliqueo, que es como el *assomoir* de Zola pero en grande y al aire libre, el narrador no puede evitar esta exclamación, extraña en una novela, pero lógica en un folletín verista: “¡cuántos hermosos casos de alcoholismo podría observar allí el espíritu estudioso del doctor Meléndez!” (89).²⁸

Sin embargo, el romanticismo es la estética en que *Juan Moreira* suele encuadrarse, con razón. Es romántica la atracción por un bandido justiciero que a Rojas le hacía recordar a Robin Hood “y otros *out laws*, en la Inglaterra feudal”²⁹ —o probablemente más bien en la Inglaterra ficcional de Walter Scott y su *Ivanhoe*— y que Rivera asoció al rebelde contra la sociedad, “típica figura de la novela humanitarista romántica con doctrina social, preocupada, precisamente, por denunciar ciertos temas”.³⁰ Es igualmente romántica la concepción de los gauchos como individuos irracionales, emotivos, espontáneos, vehementes y elementales, no contaminados por el interés de una retribución, como puede percibirse en el pasaje siguiente. Moreira ha salvado a Marañón del ataque de cinco asesinos a sueldo, emboscados en un cicutal, y el narrador comenta, explica, generaliza:

Y el gaucho es así, toma cariño a una persona siguiendo un impulso del corazón, porque le ha gustado la pinta, o porque lo ha cautivado alguna acción. Cuando entrega el cariño a una persona, lo hace con la misma vehemencia que ama, que odia, que juega o que bebe.

²⁸En general, sobre algunas relaciones de la novela de Gutiérrez con el naturalismo, cf. María Bonatti, “Juan Moreira en un contexto modernista”, *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 557-567, nota descuidadamente escrita, sin oficio ni siquiera para insertar una cita, y no exenta de ingenuidades (como recurrir a un concepto romántico tan rebasado como “el alma del pueblo”, p. 559), pero que es de los pocos estudios que se ocupan del tema.

²⁹R. Rojas, *op. cit.*, t. 1, p. 538.

³⁰J.B. Rivera, *op. cit.*, p. 36, nota 19.

Quiere porque sí, sin darse cuenta de su cariño, entregándose por completo a la persona que se lo ha inspirado y llegando por ella hasta el sacrificio de la vida (58).

Marañón, hombre noble pero habituado a otros comportamientos, no puede explicarse tanta y tan desinteresada abnegación. Para él, es una acción absurda, por lo menos de motivación opaca, por más que sea buena: “¿Qué móvil le ha guiado, amigo?” (58), pregunta después.

En un episodio anterior, Moreira es descrito en una actitud de absoluta entrega romántica similar, frente al doctor Alsina. Ahí queda más claro el origen paternalista y clasista del romanticismo del narrador. Moreira, el temido matón, se vuelve “un niño dócil” (55) y manejable al mero contacto de unas palabras sinceras y cariñosas —es decir, de una manifestación emotiva, de afecto—; se vuelve la sombra del cuerpo y el eco de la pisada de Alsina, un hombre con escasa identidad; y finalmente se vuelve su perro: “de día, no lo abandonaba un momento; de noche, tendía su recado en el patio, a la puerta del aposento del *niño* y dormitaba allí velándole el sueño” (55; subrayado del autor). Se comporta como Cacique con su amo.³¹ Todo porque comprende que un individuo superior le ha hecho el honor de considerarlo *como* un igual. No exactamente un igual, sino alguien que es similar a un igual, como indica la figura retórica; pero eso basta. La inteligencia, facultad racional, se le reconoce, pero le es adjudicada como a un animal, como a un buen y noble salvaje: le sirve para darse cuenta de que el doctor Alsina desciende hasta él: “el paisano, lleno de inteligencia, comprende que aquél es un hombre superior que desciende hasta él y se le nivela como un igual” (55). Es parte de la tesis explícita, liberal y romántica, de la novela. Es, todavía, el eco de la voz de Sarmiento, que Hernández no se negó a transmitir. Son, en fin, los vasos comunicantes de un género.

No obstante, son escasos los caracteres que Moreira muestra del heroísmo como lo concibieron los pensadores románticos. El primero de los tres caracteres realmente rastreables en él tiene que ver con la tesis de la novela, que acabo de mencionar. Moreira es presentado como predestinado a la celebridad y ya tallado en bronce (quizá por eso cambia tan poco como personaje, a pesar de su función protagónica): “Juan Moreira es uno de esos

³¹La comparación no debe extrañar; ya Borges dijo, de otro cuchillero famoso, que “fiel como un perro al caudillo/ servía en las elecciones” (J.L. Borges, “Milonga de Juan Murafia”, en su libro *La*

seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es uno de esos seres que [...] vienen a la vida poderosamente tallados en bronce" (5). A ciencia cierta, no sabemos por qué. Todo héroe —y también los románticos de Hegel, Emerson y Carlyle— da síntomas de su futura grandeza en algún momento anterior a su *akmé* o edad de esplendor. Moreira, en cambio, pasó sus primeros treinta años como un buen y disciplinado pastor, totalmente ajeno a cualquier idea de misión histórica y providencial: "hasta la edad de treinta años —dice el narrador— fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas" (5). Fuera de ser buen domador y jinete y de haberse ganado el mote de El Guapo en su pago por perseguir y matar indios, no se le conocen más hazañas. Y está bien que los héroes se desconozcan a sí mismos, como decía Carlyle, pero es raro que los desconozca todo el mundo. No obstante, Moreira estaba predestinado a ser una "gloria patria":

Moreira era como la generalidad de nuestros gauchos; dotado de un alma fuerte y de un corazón generoso, pero que lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria patria, y que empujado a la pendiente del crimen, no reconoció límites a sus instintos salvajes despertados por el odio y por la saña con que se le persiguió (5).

Pudo haber sido un héroe histórico, más o menos a la medida romántica, pero la influencia del medio lo convirtió en un monstruo, encauzó su "propensión guerrera" (5) y la energía que ella hace suponer —también, no lo olvidemos, su "instinto salvaje": su esencia de barbarie— hacia la destrucción en gran escala. Mas, ¿por qué engañarse? El medio social lo convirtió de todas formas en un héroe, y en un héroe romántico, pero no del tipo de los que alaba —por lo menos sin conflicto— el pensamiento cívico y civilizado. El narrador de Gutiérrez efectúa la misma operación que casi cuarenta años antes había efectuado Sarmiento como biógrafo de Facundo. Sólo que, como aquí es imposible saber la causa, o los indicios de la predestinación augusta del héroe, es presumible que ya no estén funcionando las mismas fuentes que sirvieron a Sarmiento. Dicho de otra forma: Gutiérrez, al parecer distante de las fuentes del pensamiento romántico filosófico y social que pueden detectarse directa o indirectamente en *Facundo*, se sirve de una idea devenida bien común en la época y notablemente expuesta por Sarmiento desde 1845. Gutiérrez reproduce un

cifra, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 55); la milonga es analizada por D. Balderston en "Evocación y provocación. La figura de Juan Muralla", *op. cit.*, pp. 32-36.

lugar común que ha recibido de la tradición gauchesca, no de los grandes pensadores románticos europeos y estadounidenses.

La predestinación divina hegeliana aquí se convierte, muy lógicamente, pues, en un tópico romántico que constituye otro rasgo heroico de Moreira: su sentimiento de ser objeto de la fatalidad, entendida como adversidad forzosa y dispuesta por fuerzas externas. Moreira lo experimenta tempranamente, luego de haber hecho lo posible por tolerar los abusos del teniente alcalde Francisco y de haber matado en una pelea a Sardetti: “ahora, que se cumpla mi destino” (19). Está consciente de que esa primera muerte es sólo un inicio, y a lo largo de la novela, tanto él como el narrador, que por lo menos en esos momentos comparte su punto de vista, recurrirán varias veces a la fatalidad o a la idea del destino: después de sus primeras muertes, Moreira espera las noticias que le traerá Julián “y que debían marcar sus acciones posteriores en la senda en que lo había arrojado la fatalidad” (25); poco antes del encuentro con Gondra, el narrador repite su lamentación sobre los hombres “empujados por la fatalidad a una pendiente...” (60), y dice sobre el protagonista: “parecía que el destino lo empujaba allí donde iba a suceder una desgracia” (60).

Unas páginas más adelante, la predestinación fatal converge con otra actitud muy romántica y prácticamente correlativa de la anterior: Moreira se siente maldito: “yo estoy maldito por Dios y por los hombres [...], y donde quiera que voy llevo la muerte conmigo” (70), dice después de haber matado a Córdoba. En una anécdota póstuma se lo muestra generalizando esa maldición a todos los gauchos: “los gauchos no somos hijos de Dios; hay una maldición que nos acompaña” (155).

De esto a ser vinculado o a vincularse él mismo con el diablo, el trecho es corto y lógico.³² Así, si los primeros elementos de satanismo aparecen en expresiones lexicalizadas y con débil valor metafórico o hiperbólico, progresivamente la figura del diablo se utilizará como parangón de Moreira, primero por otros gauchos que se refieren a él y luego por él mismo. “Juan Moreira cumple lo que promete, aunque lo lleve el diablo” (17), dice el

³²Como ha dicho Mario Praz –y es válido desde luego para un texto como éste–: “Vers la fin du XVIII^e siècle, le Satan miltonien transmet son charme sinistre au type traditionnel du bandit généreux, du sublime délinquant” (*La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Denoël, Paris, 1977, p. 74); sobre Moreira como bandido generoso o justo trataré más adelante.

propio personaje hablando de sí en tercera persona; “lo que Juan ha ido a hacer [...], lo hará aunque se mezcle el diablo” (19), dice el padre de Vicenta; y, hablando de Francisco, asegura Moreira: “ahora, ni el mismo diablo es capaz de salvarlo de mi puñal” (29). Sin embargo, más adelante la relación es de rivalidad y de superioridad más clara; ya aquella figura, tan cara al romanticismo, es algo más que un extremo imponderable: es el contendiente digno del muy mentado gaucho: “con ese hombre pelea el diablo, y no hay qué hacerle, amigo” (65), le advierten a Córdoba. Un grado más alto se alcanza cuando, ya no otros, sino Moreira mismo se cree capaz de combatir con el funesto personaje: “pues yo los pelearé [...]; los pelearé [a los soldados de una tropa de línea] como pelearé al mismo diablo que me salga al camino, aunque traiga *vistuario* de fierro y pelee con diez dagas” (79, subrayado del autor). Y, de contendiente, pasa a tenerlo como adyuvante, para acabar en una relación de identidad (que, por otra parte, aleja cualquier posible paralelismo con la relación entre Santos Vega, según la versión de Rafael Obligado, y el ángel perverso): “según fama, peleaba ayuntado con el mismísimo diablo” (129), y por eso lo codiciaba una de tantas partidas; el Cuerudo se niega a intentar siquiera enfrentarlo, pues “¡ese hombre es el mismo diablo con traje de hijo del país!” (140). La progresión, como se advierte por los números de las páginas citadas, es notablemente ascendente y regular, fenómeno no esperable en un folletín.

Un tercer y último detalle podría añadirse a esta imagen heroica. Tanto Hegel como Emerson y Carlyle vieron en el héroe un individuo fuera de lo común, el individuo por excelencia, como ya se ha dicho. De Moreira, también el narrador afirma que era un “hombre extraordinario” (37). Y no tendría mayor relevancia, podría pasar como uno más entre los frecuentes elogios que le dedica, si no lo afirmara antes de la prueba que va a consagrar a Moreira como gaucho guapo, que es la lucha contra una partida por primera vez. No hay, ni era de esperarse, ninguna reflexión, ninguna complejización que haga suponer que Gutiérrez juzgara a su personaje como un ejemplo de hombre extraordinario al estilo de, pongamos por caso, Facundo. Pero tampoco era de esperarse que las hubiera, teniendo en cuenta que se trataba de un folletín dirigido a amplios sectores de lectores básicamente urbanos, con un propósito principalmente de entretenimiento. Moreira es solamente un individuo que ha sobresalido, que ha dejado de ser gaucho común; es un hombre “sin parangón” (152), “Juan el Grande” (155).

Los elementos de heroísmo épico son menos significativos y abundantes que los vistos hasta ahora. Moreira es presentado, desde las primeras páginas, “haciendo lujo de un valor casi sobrehumano” (5), como “hombre realmente bravo” (5) y con “propensión guerrera” (5). Mucho después será asociado a un héroe épico por su daga: “la daga de Moreira es digna de figurar en un museo al lado de la espada del Cid” (153). Y nada más. Incluso, al compararlo con Fierro, aparecen varios lugares vacíos. Varios rasgos se atenúan o prácticamente desaparecen; otros están demasiado incorporados a un modelo gauchesco, a estas alturas del género, para que tenga algún sentido hacerlos derivar de una tradición épica.

Empezando por los que los grandes críticos del Centenario identificaron como propios de un Fierro épico, no hay en Moreira verdadero reclamo de libertad, de una condición de hombre libre considerada como algo esencial, ni verdadero anhelo de justicia. Moreira acata como imposición del destino la imposibilidad de vivir libre en sociedad; se crea una especie de sucedáneo o de libertad al margen de todo, que consiste en vivir a la intemperie, en pleno campo, lejos de todo el mundo, y en acudir a las pulperías o los poblados sólo como un actor a la escena: a protagonizar espectáculos (esa teatralidad que originalmente tenía el personaje en Gutiérrez es probable que lo haya hecho propicio para la representación sainetera posterior). En cuanto a la justicia, para él quedó claro que no hay nada que esperar de la ley ni de quienes la aplican; ni siquiera vale la pena quejarse demasiado. Sólo hay necesidad de venganza.

Desde los puntos de vista de los demás críticos de la épica citados en capítulos anteriores de esta investigación, tampoco hay una efectiva moral agónica en lo concerniente al canto, la fuerza física o algún saber particular. Moreira no es particularmente competitivo; es quien es, y ya. Canta, pero no pretende primacía. No hay payada; la tradición de Santos Vega quedó atrás o simplemente en otro lugar: en otra modalidad gauchesca. Moreira tiene dotes para detectar enemigos antes de que se acerquen (vista agudísima, oído atento), pero no sobresale como poseedor de una “cencia” a lo Fierro. En este sentido, tampoco las necesitaba, pues para eso contaba con la ayuda del perro Cacique, cuyo olfato –al parecer hiperbólico– podía sustituir las habilidades del mejor gaucho: tenía un “finísimo olfato [que] delataba al enemigo antes de que éste estuviese a la vista” (80). Moreira tiene fuerza descomunal, pero no hazaña de forzado. Más aun, su fuerza es parte

de su fatalidad. Es un don sumamente útil, como es innegable, pero en su actitud de héroe maldito romántico acaba por ser también un don que se arrastra como una estorbosa piedra. Así, en el episodio del "Pato picaso", en que Moreira mata involuntariamente, cuando sólo se había propuesto dar un rebencazo, el narrador explica: "el golpe dado por Moreira, con el pesado cabo de plata del rebenque, había sido terrible, y acusaba la poderosa fuerza muscular del paisano" (96). Y, al comprobar un día después que el buscapleitos había muerto, el héroe "salió de la pulpería tristemente diciendo: -¡Está de Dios que no puedo luchar con mi sino!" (96). Su sino aquí es no poder controlar la fuerza de su brazo, matar hombres como si espantara moscas. Evidentemente estamos ante la parodia de uno de los personajes característicos del romanticismo.³³ Una parodia no buscada, desde luego; una parodia que se va integrando a la vista del lector que compara tipos, del que lee como crítico, no del lector medio de folletines ni probablemente tampoco del autor.

Sin embargo, Moreira tiene un rasgo que, aun cuando no haya sido resaltado por los estudiosos de la épica referidos en este trabajo,³⁴ es parte de la *areté* de cualquier héroe de ese tipo, es decir, es parte de las virtudes que confirman su excelencia: su famosa y enfática belleza física. Héroe de folletín, Moreira no podía no ser un galán, y su descripción física y directa, hecha en el primer capítulo de la obra, pero recordada en numerosas ocasiones después,³⁵ en concordancia con la forma discontinua en que inicialmente sería leída, no

³³Cf., por ejemplo, el Manfred de Byron, a quien el Espíritu de los Alpes dice: "I know thee for a man [...] Fatal and fated in thy sufferings" (George Gordon, Lord Byron, *Manfred: A Dramatic Poem*, en *The Poetical Works of Lord Byron*, Oxford University Press, London, 1959, p. 396); o a Frankenstein, cuyo epíteto (the modern Prometheus) es paradigmático en lo que se refiere a su relación con las grandes fuerzas que gobiernan el mundo. Frankenstein se siente "triste y desgraciado" (Mary W. Shelley, *Frankenstein*, Arte y Literatura, La Habana, 1997, p. 141), excluido definitivamente del mundo por su creador como Satanás (*ibid.*, p. 151) y lee extasiado las "agudas reflexiones sobre la muerte y el suicidio" (*ibid.*, p. 148) que encuentra en *Werther*. Por lo demás, ya Borges parece haber señalado el carácter un tanto paródico, involuntariamente paródico, de nuestro héroe, respecto del más conocido tipo romántico, el byroniano, al decir que "Moreira, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima" (J.L. Borges, "Eduardo Gutiérrez, escritor realista" en su libro *Textos cautivos*, ed. cit., p. 118). El adjetivo "lujoso", el poner en el mismo nivel, con solemnidad, acciones como matar y llorar permiten suponer un matiz irónico a sus palabras.

³⁴Véase, no obstante, Ana María Morales, "«El más hermoso caballero del mundo». Un acercamiento al héroe artúrico" (en Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company [eds.], *Palabra e imagen en la Edad Media [Actas de las IV Jornadas Medievales]*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 407-417), donde se estudia la belleza de varios héroes como signo de nobleza en el *roman* medieval.

³⁵Ver, por ejemplo, pp. 44; 55; 56; 110; 117 (como Juan Blanco); 149; 150; 154; 155.

deja dudas al respecto: “no había en su semblante una sola línea innoble; su continente era marcial y esbelto. [...] Era una cabeza estatuaria colocada en un tronco escultural. [...] Sus más hermosas facciones eran los ojos y la nariz” (7).

Ahora bien, los héroes gauchescos analizados en los capítulos anteriores de este trabajo o no eran individuos vistos de esa manera –Facundo– o no tenían rasgos que permitieran siquiera imaginarlos desde el punto de vista físico –como Fierro–. En el caso de Facundo incluso la abundancia de cabello y de pelo en general –tan ponderada en Moreira– le confiere aspecto de hombre salvaje, tanto en la acepción de *homo silvestris* o habitante de las soledades boscosas, como en la de sujeto contrapuesto a la cultura urbana europea. A Moreira, por el contrario, el cabello le da belleza: “su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca...” etc. (7).

En este sentido, Moreira es la continuación de Genaro Berdún, protagonista del *Santos Vega* de Ascasubi y el más épico de los héroes gauchescos anteriores; no de Facundo ni de Martín Fierro. Como construcción ética y como destino, el héroe de Gutiérrez desde luego sigue de cerca a Fierro. Pero como personaje carismático, del que incluso Josefina Ludmer ha dicho con frivolidad buscada que es uno de sus héroes favoritos entre otras razones “porque es bello y está enojado”,³⁶ recibe de Berdún la nobleza de aspecto. Y ambos –Moreira y Fierro–, como se sabe, a la vez son herederos parciales de Facundo. La red que une por unas razones y separa por otras a los protagonistas de las obras gauchescas está, pues, hecha de un tejido mucho más sutil y complejo de lo que en principio se podría pensar y de lo que en general la crítica ha advertido hasta ahora. De esta forma, y gracias a este rasgo épico, Moreira aparece en un punto nodal del género gauchesco reincorporando esa especie de cabo suelto y un tanto caótico que es el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi; aparece completando el género en varios sentidos, disponiéndolo para nuevos cambios.

³⁶J. Ludmer, *op. cit.*, p. 227.

Como se ha visto hasta ahora, las tres modalidades heroicas anteriores contribuyen con pocos elementos a la caracterización de Juan Moreira (sin que eso signifique que sea inútil explorar su personalidad desde esas perspectivas; esa aparente pobreza apunta ya a una conclusión). El estudio de Moreira a la luz de lo que podría ir proponiéndose como un modelo conjetural de héroe gauchesco tampoco depara grandes novedades. Sin embargo, la función de este personaje no es, ni podía ser, tratándose de un héroe de folletín, modificar las imágenes que sin duda le llegaron de Facundo o de Fierro. Su función en el género, tal como puede verse desde un momento posterior, fue confirmar, establecer definitivamente un patrón (o lo que la posteridad leyó como tal). Y en esa medida su examen es imprescindible.

Hay dos momentos principales en la conformación de ese modelo y se corresponden a grandes rasgos, por un lado, con la primera de las cinco secciones en que quedó dividida la historia y, por el otro, con el grupo formado por las cuatro restantes.

En el primer segmento, el héroe aparece casi teóricamente formado. Éstos son dos capítulos de escasa acción y de formulación de rasgos que no siempre se verificarán. Moreira nos es mostrado como jinete, si no diestro, por lo menos preocupado por el animal: "reconcentra toda su vanidad en las prendas con que adorna su caballo" (6); como alguien que bebe únicamente en las fiestas (6), y que no sólo rechaza beber antes de pelear, sino que explica la razón por la que lo hace: "no tomo la copa del estribo, porque no quiero que mañana digan que lo que yo he hecho lo hice divertido, porque no tuve entrañas para hacerlo fresco" (17); como alguien que no sólo lucha contra las partidas (9) —obviamente sin compañía ni ayuda—, sino que explica la razón por la que procede así: "yo voy solo; no quiero que digan que no me basto para pelear a esos maulas" (27); y como alguien que basa su fama en dos valores: "Moreira era [...] de los más acreditados en el partido como valiente y como el mejor cantor" (11).

Es notable cómo desde dentro de una misma obra del género se formulan explícitamente las normas éticas por las que se guía el héroe. En esa forma de razonar conductas puede desde luego advertirse la presencia del lector implícito del folletín: un lector urbano y probablemente elemental como lector, es decir, que puede necesitar

explicación. Pero sin duda también se detecta la edad del género, que, ya formado, asegura ciertas reglas cumplidas con frecuencia o permanentes como ideal de comportamiento.

Hay también, en esa sección, un primer combate –casi un embrión de lo que serán después los combates– en el cual se vuelve a manifestar el desprecio –ya visto en Fierro– por los inmigrantes, sobre todo italianos, y en el que se despliega una estrategia típica de elevamiento del contrincante al nivel del héroe para poder matarlo en buena ley. A Sardetti no sólo lo desprecia Moreira (lo compara con un animal, un peludo), sino también un gaucho del montón, que le aconseja a aquél: “no te pierdas, hermano; el gringo no vale la pena” (17-18). Sin embargo, si al principio Moreira estaba dispuesto a cobrar la deuda matando simplemente al apocado italiano, luego, al darse cuenta de que iba a cometer un asesinato, porque el individuo se negaba a portarse dignamente, decide desafiarlo a combate –ceder a “un sentimiento de hidalguía” (18), es decir, obrar de acuerdo con un código caballeresco o heroico– y obligarlo a ser un contrincante. El cambio en Sardetti, después de tener una daga en la mano, después de entrar al preciso y exigente mecanismo de un entrevero, es tal que parece otro personaje: “al verse dueño de un cuchillo sus ojos brillaron y desapareció por completo su aspecto de terror y de víctima resignada” (18). Tener un cuchillo es mucho más que el mero acto físico de poseer un arma de defensa. Es aceptar la entrada a un ritual en el que sólo participan iguales, en el que se es despojado de la personalidad anterior, débil y miserable, e investido de una nueva, como en todo rito. Los circunstantes lo perciben así, y también aceptan su papel colectivo de espectadores respetuosos: “cuando vieron que se trataba de un duelo, se apartaron y sólo quedaron al lado del mostrador los dos combatientes”(18). Diríase que el cuchillo otorga poderes que van más allá de la posibilidad de defenderse o de atacar, que el cuchillo activa resortes. El pasaje funge como anticipación de ese verdadero culto a la daga que es el capítulo XVIII, “La daga de Moreira” (que, a su vez, tendrá una continuación lógica en “Juan Muraña” y sobre todo en “El encuentro”, de *El informe de Brodie*, de Borges).

En la segunda sección, Moreira se puede analizar desde los puntos de vista de sus relaciones con el poder y con la ley, de la vida familiar y privada, de su vida social, de su acción en los combates y de lo que para él es un valor. Son cuatro ámbitos y un concepto.

En relación con lo primero, la marginalidad sigue siendo dominante. Ya se vio cómo Facundo era un marginal, aun cuando ocupara una posición central, un centro de

poder. Era un poder ilegítimo, visto como una forma de la barbarie, y que además el propio personaje ejercía en contra de lo que la sociedad tenía por poder constituido de acuerdo con las reglas. Facundo humillaba todo cuanto recordara el derecho, la ley escrita, el código compartible, que limita y obliga tanto al gobernado como al gobernante (por lo menos teóricamente y siempre desde la perspectiva de Sarmiento, y del Sarmiento de 1845). Su ley era su voluntad. Fierro vivía en la frontera: entre la ley escrita pero arbitraria e injusta del Estado y la ley consuetudinaria del indio. Era el marginal por excelencia; aunque también el único que tenía una cultura y que se gloriaba de ella. Moreira fue expulsado de la legalidad en que vivía y que él mismo apoyaba, por uno de los encargados de mantenerla. Fue lanzado a la ilegalidad, aunque ya no pudo vivir en la zona fronteriza que le tocó a Fierro. En su novela, ya los caudillos indígenas están domesticados y puestos bajo el control del gobierno. No obstante, su territorio es el campo, el espacio –cruzado por las partidas, que sobre él tienen jurisdicción pero no efectivo dominio– entre un pueblo y otro, entre un caserío y otro; el espacio de los bordes.

Sin embargo, en su caso hay un punto nuevo. Moreira pacta con el poder: se pone al servicio de intereses políticos. Fue un negocio como cualquier otro: él vendió su brazo, la capacidad de coacción de su presencia, y los otros pagaron levantando el asedio: “Moreira se afilió a uno de los bandos políticos, al que se lanzó a la revolución, y pudo quedar tranquilo en Navarro sin que la justicia se metiera con él para nada” (125). Desde luego, él rechazó airadamente la mediación del dinero, es decir, la forma más descarnada de efectuar una compraventa. Pero eso no quita al acuerdo su carácter de contrato verbal.

Lo curioso es que ni siquiera después de haber hecho eso, Moreira salió de su marginalidad más estricta. Desde cierto punto de vista, incluso tuvo que pagarlo con una pérdida de identidad. Moreira, dice el narrador, llegó “a ser mucho más temido que la partida de plaza, a quien tenía dominada por completo, como asimismo a los alcaldes y tenientes alcaldes de todo el partido” (125). Pero el espacio en que operó a partir de entonces no fue un espacio de poder. Presionó a los votantes con su presencia cerca de las urnas, pero acabó de nuevo en las pulperías. Y, terminadas las elecciones, es decir, concluido el pacto utilitario, se convirtió en un ser degradado, en una parodia de sí mismo: “armaba en las pulperías grandes parrandas que duraban semanas enteras” (126).

Afortunadamente para él, y para el modelo de personaje que concluía, ésta no fue una situación definitiva.

La vida familiar, y en general privada, de Moreira es un vacío. Podría decirse que Vicenta y el hijo pequeño aparecen sólo para dar sentido a su venganza fatal. Desde luego, no es una característica privativa suya. Las aventuras marinas de Odiseo habrían sido inconcebibles en la tranquilidad doméstica de Ítaca. Pero Odiseo regresa a Ítaca. Fierro regresa a su familia, o a lo que quedaba de ella, aunque sea fugazmente para volver a desaparecer (por esa incompatibilidad lógica de la vida hogareña y los trabajos del héroe). Moreira, en cambio –ya lo hemos dicho–, no puede rehacer ni siquiera de manera efímera su vida familiar. Y no puede, no sólo porque no tiene conocimiento que transmitir o compartir, sino porque su mundo definitivamente no es el de la familia.

De modo más radical incluso que en el caso de los héroes de la épica, su mundo es un ámbito social, aunque severamente limitado a las márgenes. Es un mundo que encuentra su mayor expansión en fiestas como la descrita al final del capítulo X, y su tensión más alta en las peleas. La fiesta empieza espontáneamente, con un rasgo no marcado hasta ahora en los héroes anteriores (si bien fue esbozado fugazmente a propósito de un momento de liberalidad de Facundo): la generosidad, la mano suelta a la hora de convidar a los demás gauchos a beber. “Los dos grandes elementos de una verdadera fiesta”, observa el narrador –generoso él también, en la definición de caracteres, como ya hemos visto–, son la “guitarra y *coperío* a discreción”(102). Y la fiesta comienza cuando Moreira se pone a tocar guitarra y hace una invitación ostentosa: “él pagaba por todo lo que se bebiera aquel día” (102). Él pagaría con el dinero que traía de los toldos de Coliqueo. Es decir, con dinero mal habido, pero también –y esto será importante a partir de ahora en la tradición literaria gauchesca– con dinero obtenido en juegos, con dinero que de alguna manera fue otorgado por la buena suerte o el azar. Y parece haber cierta superstición en la creencia de que el dinero obtenido al azar debe gastarse generosamente y en compañía de amigos, en una fiesta. No debe invertirse ni dedicarse a un gasto útil. Es preciso disfrutarlo casi orgiásticamente, para conservar la buena fortuna.³⁷

³⁷En *El sueño de los héroes* pueden verse plenamente desarrollados estos dos rasgos. Emilio Gauna, el protagonista, gana dos veces dinero al apostar a un caballo, cuyo nombre además le fue ofrecido por otros personajes, y dos veces lo gasta en fiestas de carnaval con sus amigos. Uno de éstos, Sebastián Valerga, enuncia la norma así: “con la plata del juego hay que ser generoso” (Adolfo

La fiesta continúa con música, canto y mucha bebida, y amenaza prolongarse con un tópico que ya habíamos visto en *La vuelta* de Martín Fierro, precisamente el que permitió a Fierro reinsertarse en la comunidad: las carreras de caballos y los juegos de taba. Sin embargo, una mala noticia la interrumpe. La última imagen que queda de ella es Moreira pagando cada “vuelta” de tragos: “Moreira tenía dinero en abundancia y pagaba religiosamente al fin de cada *vuelta*” (103).

Menos amplia que la fiesta, pero igualmente funcional en la integración y la afirmación de la personalidad del héroe, la pulpería es el espacio visible de su vida y de sus espectáculos, que vienen a ser casi lo mismo. El héroe épico griego, decía Finley, tiene el ágora por conciencia, y en Moreira esto sigue siendo válido. De sus numerosos encuentros bélicos, prácticamente sólo uno –la muerte de Francisco y sus soldados– ocurre en un espacio sin espectadores; todos los demás suceden en espacios teatrales como un atrio (combate con Leguizamón, capítulo V, pp. 48-53) o la plaza central de un pueblo (capítulo VII, pp. 76-78), pero la mayor parte tiene lugar en las pulperías. Las pulperías, como se sabe, son establecimientos rurales a los que concurren sólo hombres, a hacer vida social, y, dada su categoría, sólo gauchos. Es decir, comparten la escala axiológica de héroes como Moreira, gauchescos. De ahí que sea el lugar favorito para sus aventuras, aun cuando éstas argumentalmente se presenten como involuntarias, dispuestas por la fatalidad. En diferentes pulperías ocurren los combates con, más bien contra: Sardetti (pp. 16 y ss.), una partida (pp. 35 y ss.), un resero que porta una daga larga (pp. 44-46), Gondra (pp. 60-62 y 63-64), Córdoba (pp. 65-70), el “Pato picaso” (pp. 94-96) y el sargento Navarro (pp. 105-107). Y a varias pulperías intenta entrar para desahogar la ira, después de la entrevista con Vicenta en casa del compadre y rival Jacinto (p. 101). La pulpería es su medio natural, el sitio donde Moreira permanece cuando no está descansando en pleno campo (y a veces incluso también cuando necesita descansar).

No obstante, y como puede deducirse fácilmente a estas alturas, su presencia en esos establecimientos no obedece sola ni principalmente a una necesidad de avituallamiento ni al hecho obvio de que no tenga una casa. Moreira frecuenta las pulperías porque en ellas es donde se labra su fama, esto es, el sentido de su vida, una vez que se ha despojado de sus

Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, en su libro *Dos novelas memorables*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2000, p. 124).

obligaciones productivas y de su familia (o, una vez que ha sido despojado de ellas, si se prefiere la causalidad que el texto explicita). Lo prueba, entre otros muchos, el episodio de la provocación de Gondra: el forastero al principio soporta las insolencias del personaje así llamado “pues suponía en Moreira un aliado de aquel *baratero* que lo provocaba” (61; subrayado del autor); Gondra, a su vez, se ve forzado a pasar de la bravuconería a la pelea porque “tenía miedo a aquel hombre que lo esperaba cuchillo en mano, pero más miedo tenía a Moreira” (61). La fama de Moreira había llegado a quienes, como el forastero, no lo conocían, pero tenían noticias de sus hechos, y crecía con cada incidente, incluso con uno como el referido, en el que el personaje no interviene más que como árbitro y factor de presión.

Moreira puede ser comparado expresamente con bandidos novelescos por el narrador (p. 54) o con bandidos corrientes y reales por la autoridad (p. 104), pero la verdad es que su fama es el resultado de una comunidad de valores con el mundo de gauchos en que se mueve y que eso lo hace entrar perfectamente dentro de un viejo tipo de personaje positivo, por más que su denominación sea la de un bandido, y es el del bandido generoso o justo. Según una definición avalada por el estudio de su trayectoria histórica desde textos del siglo XIV hasta obras románticas del XIX e incluso algunas adaptaciones del XX – pasando desde luego por Robin Hood, por el *Ivanhoe* de Scott, por los bandidos del teatro español de los Siglos de Oro y por *Los bandidos*, de Schiller–:

El bandido justo no es un verdadero criminal ni por su predisposición ni con respecto a la práctica de su oficio. El error, el desengaño, la difamación o todo lo más la juvenil viveza de genio e irreflexión le hacen ser culpable o sólo parecerlo; en consecuencia queda a merced del ostracismo social e incluso del castigo y persecución legal, se sustrae tercamente al oprobio y a los tribunales, para llevar una vida de forajido que transcurre en bosques, montañas inaccesibles, regiones desiertas o en un barco pirata. El que se siente injustamente perseguido intenta tomarse la justicia por su mano, acoge bajo su protección a otros injustamente tratados y erige una especie de justicia distributiva, vengando en los opresores comunes la propia desgracia y la de los otros.³⁸

Efectivamente, si Moreira no encarnara en alto grado los valores que ese mundo marginal y en parte oprimido sostiene, no sería aclamado como una estrella con sólo aparecer en una de tantas pulperías: “un viva descomunal y prolongado saludó la presencia del paisano,

³⁸Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980, s.v. ‘Bandido justo, El’, p. 29.

manifestación clara de la profunda simpatía que inspiraba en aquella gente” (63). Tampoco los campesinos lo protegerían como a un verdadero héroe popular: “Moreira, cuyas desgracias eran simpáticas a todos los paisanos, recibía en cada pulpería una crónica detallada de lo que había dicho el juez de paz y de lo que pensaba hacer la partida” (102). Pues eso es finalmente Moreira, un héroe popular, que, si bien no llega al extremo de despojar a los ricos para beneficio de los pobres, por lo menos es incapaz de atacar a quienes no tengan deudas pendientes con él y, aun en estos casos, hace gala de cortesía con el vencido, siempre que éste se porte a la altura de las circunstancias. Ejemplo de lo último, y de que –por lo menos en la perspectiva que el narrador está interesado en defender–³⁹ no era un bandido criminal –y es forzoso reconocer que, en esta obra, ‘bandido’ se usa en más de una acepción o con connotaciones diferentes–, es el episodio del encuentro con el sargento Navarro que se incluye al final del oncenso capítulo. Después de recibir una herida y la admiración de Moreira, Navarro riposta a una observación del pulpero: “el que me diga que ese hombre es un bandido [...] es un puerco a quien le he de sacar los ojos a azotes” (108). Como Facundo y Fierro, Moreira tiene el cuidado –y tanto su autor como el narrador lo secundan en esto– de diferenciarse de vulgares salteadores de camino. Es parte de una ética, de un modo de insertarse en la vida social.

Y como último punto en el análisis de la vida social de Moreira es preciso referirse al tema de la amistad. Moreira, como Fierro, vive en un mundo de relaciones sociales predominantemente masculinas. Todo lo dicho hasta ahora sobre el peso de la fiesta o de la pulpería en la vida del héroe de Gutiérrez lo corrobora en general. También es forzoso enfocar desde este punto de vista su comportamiento con Alsina y con Marañón, ya comentado como parte de las convenciones, de las marcas o incluso de las limitaciones románticas presentes en la novela. Moreira, en efecto, se pone a disposición de ambos no sólo porque les agradezca el trato que como a un igual –*como si* fuera un igual– le dan, no sólo por confirmar una vez más el archiconocido lugar común de la bondad insita en el gaucho, sino también porque era parte de su ética ser leal con quien le mostró esa forma del

³⁹Nótese que el narrador ha comparado a Moreira con “bandidos novelescos”, lo cual sugiere con facilidad una identificación del gaucho literario con la figura, muy popular por esa época –si bien no nueva–, del bandido de, por ejemplo, Walter Scott. Para otros ejemplos de la popularidad de la figura en la tradición hispánica, y específicamente en los pliegos de cordel de guapos, bandidos, valientes, etc., cf. Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Taurus, Madrid, 1877, t. 2, pp. 431-500.

afecto que es la amistad. No obstante, el personaje con el que de modo más estable Moreira cumple los ritos de la amistad no es ninguno de ellos, sino Julián. Alsina y Marañón son episodios, aunque se repitan, y por otro lado pertenecen a un estrato social superior. Sus vínculos con un gaucho siempre están mediados por esa razón; siempre son verticales. El exceso de las demostraciones de lealtad de Moreira no es más que el reconocimiento de ese hecho: es gratitud por la transgresión. Con Julián, otro gaucho, las cosas son diferentes.

Julián —es imposible dudarlo— es el amigo por excelencia de Moreira. Así lo muestra el texto, desde la primera hasta la última vez. El primer encuentro ocurre poco después de la muerte de Sardetti, cuando Moreira se refugia en casa de unos amigos de otro tiempo y se lamenta del destino que le espera. Entre aquéllos se halla Julián, quien en medio de una escena silenciosa pone una mano familiarmente sobre el hombro del “desgraciado” para que levante la vista:

Quando Moreira sintió sobre su hombro el peso de aquella mano, levantó la cabeza y miró al amigo Julián con su ojo escudriñador; aquellas dos miradas se fundieron, por decirlo así, y ambos sonrieron: los paisanos se habían comprendido en la expresión de la mirada, y habían hecho un pacto (23).

En las miradas de ambos, dice inmediatamente el narrador, “había habido una oferta y una aceptación” (24). En otras palabras, había aparecido el ayudante del protagonista, y éste lo había aceptado.

El último “encuentro” podría considerarse un ejemplo del motivo de la lealtad más allá de la muerte. Ocurre en el cementerio, junto al sepulcro solitario de Moreira, y termina con estas frases, más conmovedoras que folletinescamente patéticas: “¡Adiós, hermano Moreira! ¡Daría mi vida por poder montarte en ancas de mi caballo y llevarte al rancho de la amistad!” (151).

Entre esos encuentros, la presencia de Julián es realmente discreta. Se limita a contar noticias en un pasaje que comienza en el capítulo II y termina en el III, y de nuevo a contar noticias en el capítulo VIII, después de que Moreira le pidiera —en el capítulo VII— que fuera a buscarlas. No obstante, las muestras de afecto que recibe son hiperbólicas, incluso peculiares. Así describe el narrador el reencuentro del capítulo VII:

Aquellos dos hombre valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente; una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados, y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños (73).

Todo esto lleva a establecer comparaciones, una vez más, con *Martín Fierro*. Por la amistad, por la función de ayudante y hasta por las demostraciones de cariño, Julián es el equivalente de Cruz en relación con el protagonista. Ahora bien, los paralelos son prácticamente sólo formales cuando se examinan más de cerca, salvo en un punto.

Como ayudante, Julián –ya lo hemos dicho– es bastante discreto. Al parecer consciente de que su público no consentiría que se escamoteara al protagonista ni por un momento la función principal, Gutiérrez quitó toda relevancia a Julián. Incluso, después de haberlo introducido en la trama como ayudante en el capítulo II, otorgó en el capítulo siguiente al perro una función similar, evidentemente para no provocar interferencias, y en adelante Julián fue mantenido lejos de los combates, como mero informante. Tampoco, en ningún momento, Julián se convierte en el único vínculo del protagonista con su mundo, porque Moreira nunca llega al grado de aislamiento de Fierro. Quizá por razones como esas Julián puede sobrevivir, y no hay que matarlo en beneficio del protagonista y héroe, porque nunca entra en competencia con él. De modo tal que sólo en las muestras de amor los paralelos se mantienen.

El afecto de Moreira hacia Julián, a diferencia del de Fierro por Cruz, es entonces casi gratuito, hecho quizá de afinidades y simpatías compartidas desde la infancia, pero sobre todo de una afinidad y un respeto y hasta de un afán de protección que pueden prescindir del lenguaje verbal. Como he señalado, Moreira y Julián, aparte de informaciones, consuelos y algún comentario, lo que intercambian es miradas, apretones de manos, abrazos y besos apasionados. Todo un lenguaje no verbal, silencioso (“así permanecieron largo rato mirándose al rostro y transmitiéndose con la mirada todo el mundo de cariño que la palabra no habría podido expresar” [73]), corporal (“aquellas dos manos nerviosas y fuertes se chocaron al estrecharse, produciendo un ruido” [87]), no exento en su presentación por parte del narrador de gestos interpretables diversa, ambigüamente (“y en aquel apretón de manos pasó un destello de espíritu” [87]). Un lenguaje en el que con fundadas razones se puede leer el código de los sentimientos censurados.

Josefina Ludmer, por ejemplo, al explorar los límites del género masculino que Moreira alcanza, y la *masculinidad totalitaria* que el folletín de Gutiérrez exhibe, nota que, como patrón de Julián (cosa que metafórica y simbólicamente también es, aunque no

hayamos entrado en ella), “Moreira toca el *como* del otro género”.⁴⁰ Retomando el símil citado antes (“como dos amantes”), frente a Julián, Moreira se comporta como amante, toca el límite del género masculino hacia abajo, hacia el género femenino (y también esa dirección es parte de la idea de Ludmer), en un pasaje de fácil interpretación homoerótica, muy parecido a otros de *Martín Fierro* ya comentados. Comprensiblemente la literatura gay que esta autora cita (el poema “Moreira”, de Néstor Perlongher) lo ha rescatado.

Sin embargo, con el componente erótico o sin él, lo importante en todo esto, por lo menos desde el punto de vista que aquí interesa, es señalar la persistencia de un viejo rasgo heroico en el héroe gauchesco; de un rasgo que puede perdurar incluso gratuitamente, cuando las razones por las cuales se justificaba en términos utilitarios o prácticos –dar ayuda en un combate– ya han desaparecido: el establecer relaciones de afecto, principalmente de amistad, con individuos del mismo género, del mismo grupo social, casi siempre también de la misma clase (en todo caso con uno ligeramente subalterno). Teniendo en cuenta regularidades como ésta, se pueden efectuar lecturas de mayor profundidad histórica de textos posteriores vinculados a la gauchesca como “La intrusa”, de Borges, o *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares.

El combate, culminación definitiva en la vida de cualquier héroe y también en la del gauchesco, está magníficamente representado en *Juan Moreira*. A diferencia de lo que ocurría en las obras analizadas en capítulos anteriores, en ésta, por la estructura episódica y por la necesidad de mostrar en cada entrega por lo menos una hazaña, hay numerosos combates. Ciertamente, muchos son reiterativos, y los tipos en esencia son los mismos que ya notaba Borges en *Martín Fierro*: el entrevero o combate singular y el enfrentamiento de varios enemigos, principalmente de las partidas. En ese sentido, *Martín Fierro* es exponente de la síntesis. Pero como en *Juan Moreira* no se trata de economizar, sino de permitir la proliferación del mismo motivo, las situaciones en que se ve el héroe y las reacciones que muestra tienen forzosamente que dar entrada a variantes, por mínimas que sean, y la imagen final del combate tiene que ser más completa y rica.

Lo primero que queda cada vez más claro es que, por lo menos hasta este momento del género gauchesco, hay dos tipos codificados de combate –el duelo o entrevero y la pelea con la partida– y que un combate, del tipo que sea, es más que el hecho de enfrentar

⁴⁰J. Ludmer, *op. cit.*, p. 238.

físicamente a un enemigo, en un momento determinado, en cierto lugar, con un propósito y con un resultado. Ése es el centro, pero el combate es una ceremonia que tiene requisitos más allá de lo obvio y visible, o que involucra otros conceptos. Los requisitos dependen del tipo, pero también los hay comunes. Por otra parte, y antes de exponerlos, es necesario tener en cuenta que muchos combates comienzan entablándose contra una partida o contra varios enemigos y acaban en un duelo singular, por lo que hay requisitos que se ajustan a cada circunstancia. No toda irregularidad es una transgresión de alguna norma o supuesta norma.

Para empezar con los comunes, es preciso notar la ausencia de miedo en Moreira antes de encarar un combate. Fierro, ya lo vimos, podía sentir temor; Moreira no lo siente nunca, o por lo menos no lo confiesa, ni tampoco el narrador lo admite. Moreira es un héroe demasiado popular, demasiado obligado a llenar las expectativas de un lector de folletín, ávido de heroísmo perfecto, para permitirse ese detalle de humanidad. Su conducta, desde este punto de vista, es contrastada implícitamente en el texto con la de personajes como Leguizamón, que antes de pelear con Moreira “pidió una ginebra” (51). Moreira no necesita recurrir a ese estímulo, o por lo menos no se lo permite. Hacerlo sería reconocer que siente temor.

En segundo lugar, un combate no se traba con cualquiera. La norma es la misma desde siempre: no se lucha contra un inferior. A un cobarde es posible elevarlo, salvarlo desde el punto de vista del código de honor, aunque sea para quitarle la vida; es lo que de alguna manera sucede con el teniente Francisco, obligado a entrar en combate cuerpo a cuerpo, o con Gondra, charlatán a quien Moreira obliga a enfrentarse con un forastero. Pero con un individuo degradado no es posible combatir; con un borracho, por ejemplo. El llamado “Pato picaso” es presentado como “paisano muy borrachón y cuchillero” (94). Después el narrador insiste en ese estado: “seguía bebiendo copa tras copa, dando soltura a la lengua”, “la mona le había dado por conservar su reputación”, “dominado por el alcohol” (95; subrayado del autor). Y Moreira simplemente rechazará la provocación, o la postergará para cuando el hombre esté en condiciones reales de pelear: “perdone don [...], usted está con don Pepe y no sabe lo que dice: cuando se le pase hablaremos” (95). Si finalmente lo mata es, como ya hemos dicho, por su exceso de fuerza, de un golpe que sólo pretendía

ahuyentar al borracho (y –añadiría– con la mano, de un golpe de rebenque, como a un animal, no con las armas frecuentes en los combates).

Menos, entonces, es posible honrar a un delator midiendo fuerzas. Carrizo es el ejemplo. Es éste el único personaje de la novela al que Moreira mata por la espalda: “al pasar por la pequeña arboleda se sintió un grito de muerte, y uno de los hombres que venían a retaguardia cayó al suelo pesadamente para no levantarse más. [...] Era Moreira que, al pasar carrizo, le había sepultado la daga en la nuca” (132). Y el narrador enfatiza el carácter excepcional del acontecimiento con un comentario: “nunca se oyó decir que [Moreira] hubiera hecho alguna muerte a traición” (132).

La razón, o una de las razones de esto, es no sólo la obviedad de que en pelear con un cobarde o con un miserable no hay ningún mérito, pues no hay que hacer uso del valor por antonomasia (la valentía o el coraje), sino la idea –que el texto formula explícitamente de pasada, como tantas otras fundamentales– según la cual en el combate se transmiten valores viriles y guerreros. Cuando dos hombres se enfrentan, tienen que ser valientes para que la valentía del perdedor pase al ganador, y este último salga no sólo victorioso en los términos más convencionales, sino también con la valentía acrecentada. El narrador lo lleva a términos numéricos, como si se tratara de cantidades involucradas en un juego de salón. Juan Blanco-Juan Moreira insiste en ignorar las provocaciones de Rico Romero y, como consecuencia, “su actitud humilde le había hecho perder un cincuenta por ciento de su fama, que había pasado a Romero” (122). Lo que pierde uno pasa al otro. El propio Moreira demuestra a lo largo de la novela que es así.

En una ocasión el sentido de su vida es cuidarse para proteger a su mujer y a su hijo, cuya suerte aún desconoce (“si yo no me he quitado la vida muchas veces no ha sido de asco a la muerte, sino porque me necesitan mi mujer y mi hijo” [68]); en otra posterior, una vez que ha tenido noticias de ambos y de la traición de su compadre, es vengarse (“ahora he de pelear para defender mi vida, porque quiero vivir para vengarme de los que me han insultado en mi desgracia” [86]). Pero después de perder esa oportunidad, durante el episodio de la fuga de la galera, es decir, después de quedar sin un sentido que dar a su vida, lo único importante es tener una muerte digna, frente a un contrincante que pueda sellar con decoro ese último y definitivo momento:

Ya la vida me pesa y el día que me maten, será el único día alegre que habré tenido. Si peleo no es ya para defender el cuero, como en tiempos en que podía

vengarme. Ahora peleo sólo porque no digan que me han matado como un carnero; tengo que morir según mi crédito y ésta es la razón por que no me he dejado matar con las últimas partidas que han venido a prenderme (115-116).

Así, pues, la persona contra quien se lucha o por mano de la cual se muere, en *Juan Moreira*, como en *Facundo* o en *Martín Fierro* o en cualquier otra obra heredera de la tradición heroica, es un rasgo de primer orden dentro del concepto mayor del combate del héroe.

En tercer lugar está el hecho de que es preciso luchar solo, es decir, sin ayuda, para conservar y aumentar la buena reputación. Contrariamente a Fierro, que acepta la ayuda de Cruz y de la Cautiva y que hasta extraña la presencia del amigo muerto cuando se ve en una situación de extremo peligro, Moreira, figura artísticamente más estilizada, más idealizada, más hecha de acuerdo con convenciones –y con convenciones románticas, que privilegian el heroísmo más individualista–, se enfrenta sin compañía ni auxilio al teniente Francisco y sus soldados, a varias partidas y desde luego a todos los gauchos guapos o con pretensiones de tales (Leguizamón, Córdoba, el “Pato picaso”, Rico Romero) que se le cruzan en el camino y lo retan o provocan. Moreira, que ha rechazado explícitamente la ayuda de varios amigos, entre ellos la de Julián, antes de ir a enfrentar a Francisco y los soldados (capítulo II, ya citado), rechaza con firmeza la de Julián poco después (“¿a qué ha venido, amigo? ¡Ya le dije que esta *patriada* la tengo que hacer solo!” [29; subrayado del autor], y se muestra intransigente ante la insistencia del amigo de apoyarlo cuando va a ocurrir el primer combate con una partida:

-Es preciso que usted se vaya –dijo a Julián–; no quiero que digan que me hago acompañar porque tengo miedo, o porque no me considero suficiente.

-Yo no me voy, compañero, ni me separo de usted en este trance; soy su amigo y lo he de acompañar hasta que lo vea irse del pago.

-Váyase, amigo Julián; ya sé que es usted un hombre de coraje y que había de pelear conmigo hasta morir; pero este día quiero pelear solo a toda la gente que venga a prenderme. Váyase [...], y tenga presente que, si se queda, he de mirarlo como a un enemigo (35).

La insistencia de Julián puede no sólo romper el vínculo amistoso, sino incluso convertir al amigo en un enemigo; si será importante lo que Moreira se juega en este caso. Fierro, en situación similar (aunque más grave y sin mucho tiempo para coloquios), aceptó, y consideró amigo a Cruz. La oposición es completa. La causa es este precepto del combate que el narrador enuncia:

Sabía [Moreira] que un hombre guapo no sellaba sus hechos si no había peleado a la partida, lo cual constituye la demostración más positiva de valor que pueda hacer un gaucho, y la esperaba, para dejar antes de irse bien sentada su fama de guapo (35).

Lo que en *Facundo* no era necesidad y en *Martín Fierro* era sólo un momento culminante pero dispuesto por las circunstancias, en *Juan Moreira* se ha vuelto una prueba que es preciso vencer para ganar un *status*. La norma es explícita: pelear contra la partida, y hacerlo solo, sin ayuda de nadie. De hecho, ésta sería la hazaña del héroe, si después no se convirtiera en un lugar común de su presencia en cualquier pueblo o pulpería.

Pero, al mismo tiempo que se ha vuelto la gran prueba de todo guapo, empieza a deteriorarse al aparecer mezclado con elementos de fanfarronería. En la actitud con que Moreira espera a la partida, en esa calma calculada y exhibida frente a una situación que por su propia naturaleza no infunde tranquilidad, hay un componente de ostentación de valor. Y en el hábito en que Moreira convierte los combates contra varios, en el hecho de que hasta un personaje tan abyecto como el Cuerdo pelee contra las partidas por darse gusto, como mero deporte (p. 137), esa ostentación del valor deviene gesto vacío, exterior. Es lo que perdurará como marca en el compadrito y en el orillero: una serie de ademanes que no siempre estarán respaldados por el coraje. No obstante, en Moreira es sólo el comienzo, pues él sí rinde culto al coraje y, como Fierro, nunca huye, menos delante de una partida (p. 74).

Y, en cuarto lugar, en Moreira se mantiene un rasgo de piedad hacia el vencido que ya hemos visto en *Martín Fierro*. Siempre que el contrincante demuestra coraje, Moreira evita matarlo y hasta le da ayuda, aunque sea un representante de la ley y no un gaucho. Es lo que sucede, por ejemplo, con un sargento al que ha herido durante la pelea contra la primera partida, en el capítulo III; le da alcohol a beber para reanimarlo, le lava la herida y le detiene el sangrado: “que no se diga que Juan Moreira es un salvaje que no tiene compasión por los hombres vencidos” (40). En el capítulo XI, después de vencer al sargento Navarro, la escena se repetirá. Moreira se comportará como un padre con el vencido, cosa que es más que la mera compasión. Es simpatía, “cariño”, dice el narrador, “el valor subyugado por el valor” (107).

Dos parecen ser los restantes requisitos de un combate contra una partida. Primeramente, es necesario ser excelente jinete. La destreza en el manejo del caballo, decía

Sarmiento y confirmaba Hernández, es un medio para ganar reputación; Gutiérrez lo suscribe. Aun cuando la abundancia de combates vuelve más notorio el hecho de que el caballo es imprescindible y de uso lógico sólo cuando se pelea contra una partida montada –o cuando es necesario y lícito huir de la justicia, cosa que por demás aquí sucede poco–, Moreira es un verdadero centauro, que se transporta en su overo bayo, o se parapeta en él para defenderse mejor, o lo utiliza para hacer más efectivo un ataque o una persecución y ve en él hasta su familia. De esa confianza en su propia destreza y del fuerte vínculo que hay entre su condición de combatiente y la de jinete consumado, es prueba el que, en “La Estrella”, el establecimiento donde lo matan, sólo se entrega al descanso después de asegurarse de que el caballo está listo y al alcance, como pasará después hasta la caricatura en las películas, novelas y tiras cómicas de *cowboys*: “Moreira salió para acomodar el caballo a los fondos de la casa, calculando no tener más que saltar la pared para ponerse a su lado en un caso de apuro, y volviéndose enseguida, acompañado del Cacique, a la pieza que había elegido” (143).

En segundo lugar, en las peleas contra una partida se puede utilizar un tipo de arma que está vedada en los duelos personales: el arma de fuego, pistola o trabucos. Muy extrañamente para quien recuerde la ética de Fierro, el narrador cuenta que Moreira, después de matar a Sardetti y antes de abandonar su casa, “sujetó en el tirador una pistola de dos cañones” (20). No obstante, al verse inmerso en los hechos para los que entonces se estaba preparando, el combate con Francisco y compañía, no recurre a la pistola, y además subraya que hacerlo es de gente cobarde: “así matan ustedes [...], de lejos y sin riesgo” (30). ¿Se contradicen sus hechos?, ¿tenía una intención que no cumplió, o quizá un miedo? La respuesta está unas páginas después. Cuando Moreira espera a su primera partida y es conminado a entregarse, amartilla dos pistolas que le regaló su compadre, es embestido por los guardias montados y finalmente les dispara: “hizo puntería y, antes que aquél pudiera bajar el sable, se sintió una detonación doble casi simultánea, y aquel joven desgraciado cayó de espaldas” (39). La escena se repite páginas más adelante. Moreira va a un pueblo a retar a la autoridad, embiste al capitán de la partida y lo hace caer del caballo, y, cuando van a atacarlo sable en mano, “se sintió un estampido poderoso, el doble estampido de los terribles trabucos que Moreira había disparado a un tiempo” (77). Al final de la estancia en las tolderías, un grupo de indios lo persigue, “lanza en ristre” (93), y “cuando calculó que el

golpe era seguro, pues sólo lo separaban unos cinco pasos de los indios, sacó la mano de bajo del poncho y disparó sus trabucos" (93). La norma parece ser: se permite el arma de fuego cuando se lucha con varios enemigos que, o recurren a ella, o atacan con sables o lanzas, pero siempre en grupo. El arma de fuego ahí compensa la obvia diferencia numérica; el propio narrador lo explica de pasada en una ocasión: "sus dos trabucos de bronce, que eran el arma de que se servía primero cuando el enemigo era numeroso" (80). La secuencia que termina en la muerte de Moreira en "La Estrella" también lo indica así.

En cuanto a los requisitos de un entrevero, parecen hallarse entre los méritos más destacables de *Juan Moreira* y en general de la obra de Gutiérrez. Al respecto, Balderston ha dicho: "uno de los aportes más importantes de Gutiérrez a la literatura gauchesca y a la mitología argentina es su modo memorable de representar una pelea a cuchillo";⁴¹ y más adelante ha sido más enfático: "es Gutiérrez quien codifica la pelea a cuchillo en la literatura argentina".⁴² Para Balderston, son dos los rasgos que Gutiérrez acuña. El primero consiste en que el héroe no cede en principio a una provocación; se esfuerza por no pelear, a no ser en defensa propia:

En la pelea codificada de Gutiérrez, el héroe es un "guapo" que preferiría vivir en paz, pero tiene tantas "mentas" que lo molestan con provocaciones. Llega algún insolente o borracho y lo insulta, y el héroe no le hace caso hasta que el otro lo agrede. Entonces tiene que luchar en defensa propia...⁴³

El otro rasgo es: "el que busca pleito es el que morirá".⁴⁴ Según el autor, ambos fueron descubiertos por Borges: "tal como Borges descubre en su libro sobre Carriego, el provocador de una pelea a cuchillo es ineludiblemente el perdedor; el ganador no va en busca de peleas sino que sólo pelea para defenderse cuando es necesario".⁴⁵ Y Moreira lo corrobora. Ciertamente, hay por lo menos un episodio que no respalda las palabras de Borges y de Balderston, la provocación de Gondra, quien no sale perdedor. Pero en lo que concierne a Moreira, repito, las observaciones son válidas.

Ahora bien, puede mencionarse una tercera regularidad en los duelos a cuchillo, toda vez que otras observadas en textos posteriores (de Borges, por ejemplo) y prescritas en

⁴¹D. Balderston, "Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura", *op. cit.*, p. 51.

⁴²*Ibid.*, p. 52.

⁴³*Loc. cit.*

⁴⁴*Loc. cit.*

⁴⁵D. Balderston, "Evocación y provocación. La figura de Juan Muraña", *op. cit.*, p. 29.

textos anteriores (*Facundo* y *Martín Fierro*), como pelear con el sólo propósito de marcar al enemigo con una herida que deje una cicatriz y salir a luchar en campo raso, no se cumplen en *Juan Moreira*.

Moreira, como se sabe, normalmente mata, aunque no se lo proponga, y la única ocasión en que habría tenido la posibilidad de salir a pelear, de no hacerlo entre mujeres – como decía Fierro, quien tampoco lo cumplió⁴⁶ –, es decir, en el pasaje en que es Juan Blanco y se enfrenta al teniente alcalde del partido del Salto en una fiesta (capítulo XIII, pp. 118-120), es acometido con tanta rapidez que apenas puede evitar una muerte súbita. El “justicia” primero le apunta a la frente con un revólver y luego se le lanza encima a cuchilladas. No había otra opción que reaccionar de inmediato y en la propia sala de la casa.

La tercera regularidad tiene que ver con el arma usada para el duelo a cuchillo. Ya hemos visto que Moreira pelea contra las partidas en primer lugar con armas de fuego. Sin embargo, lo que más se recuerda después de su muerte es su daga. Moreira es recordable sobre todo porque lucha cuerpo a cuerpo con arma cortante y porque así es capaz de enfrentar hasta a varios contendientes de una vez. La norma es tan rígida que es acatada de forma automática hasta por la autoridad, eventualmente. Así, en el combate, varias veces referido, contra Francisco, éste se mantiene con el revólver mientras ordena a los soldados que maten, pero, para presentar combate solo, arroja esa arma y recurre a una especie de daga. La posesión de ésta, como habíamos visto en el caso de Sardetti, transforma por fuerza, activa el resorte de un rito: “a la vista del peligro el teniente alcalde se rehizo por completo. [...] Arrojó el revólver como arma que le inspiraba poca confianza y desnudó una espada corta y filosa” (31). Por otra parte, y pensando en los gustos del público para quien se estructuraba así esta secuencia, es preciso tener en cuenta que el duelo con dagas o similares es el “plato fuerte”, el clímax; además de que, como ya se ha notado, Moreira luchó con la daga todo el tiempo desde el principio, aun cuando se estaba empuñando una pistola en contra suya y se exhortaba a varios soldados a matarlo. La confianza en el cuchillo es casi ciega. El cuchillo es el ideal; así se deduce de lo anterior, y así lo dice el narrador al explicar un adverbio: “pero cuando supo que el gaucho peleaba lealmente,

⁴⁶Si sucederá, sin embargo, en cuentos de Borges aun cuando no haya mujeres (“El Sur”, “El fin”, “El encuentro”) y en *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares.

cuerpo a cuerpo y sin hacer uso de tretas, Navarro se rio alegremente...” (104). Pelear lealmente, entonces, es pelear cuerpo a cuerpo y sin tretas. Los trabucos y las pistolas tienen su lugar, pero un héroe gauchesco no se concibe sin un cuchillo, en una de las obras paradigmáticas del género.

Para concluir, es preciso notar un concepto que marca una diferencia fundamental con Fierro y una característica definitoria de Moreira y de lo que en adelante podrá ser un héroe gauchesco. Moreira termina su vida a la espera de un combate que lo consagre para siempre. Antes, enfrenta con éxito a lo largo de numerosos episodios a gauchos *de mentas*, a partidas completas; derrocha coraje yendo a retar a las partidas al propio juzgado. Cuando ya no le queda otra razón para vivir, lo sostiene el afán de un gran combate. Coraje, combate son palabras que lo definen. Sin embargo, el narrador lo había presentado inicialmente como un hombre que debía su fama a la valentía y a la condición de cantor prominente. Mas ¿dónde quedó lo de buen cantor?, ¿dónde está su payada de contrapunto?

Como cantor vemos a Moreira en una pulpería entonando una décima, “glosa de aquella magnífica cuarteta del *Quijote*: «Ven, muerte, tan escondida»” (67), y otras dos décimas; composiciones todas ajenas al espíritu competitivo del payador, melancólicas, catárticas. Como narrador de su propia historia, más adelante, lo que cuenta se resume en una frase; es prácticamente un vacío, tan intrascendente que no amerita el discurso directo. El narrador de todo el folletín, que ya no será el propio protagonista, como ocurría en *Martín Fierro*, lo compendia de esta forma: “allí contó su vida y milagros en los toldos” (102). Un típico lugar de indeterminación.

El cultivo de la palabra, por tanto, ha dejado de ser un componente esencial del héroe gauchesco; no lo ha sido, entonces, realmente, visto en términos más generales. La contradicción de Martín Fierro entre un héroe cantor y un héroe guerrero ha desaparecido, en beneficio del guerrero. Para Moreira, el último héroe gauchesco importante del siglo XIX, sólo hay un verdadero valor: el coraje.

Moreira es, entonces, un personaje que se puede analizar como héroe según el patrón biográfico, según las concepciones históricas románticas y según el modelo que se va perfilando gradualmente en la literatura gauchesca. Pero la casi ausencia de rasgos de las

dos primeras modalidades en su caracterización y en sus acciones indica, más que pobreza en el personaje, la forma en que un tipo de héroe derivado, o secundario en principio, se ha ido constituyendo, la forma en que ha ido asimilando y tamizando componentes de conceptos canónicos o vigentes en la cultura alta, hasta instaurarse como un tipo más, con una serie de elementos conceptuales propios.

Esos elementos se han agrupado de acuerdo con los diferentes ámbitos en que se desarrolla la vida del personaje, a saber sus relaciones con el poder y con la ley, su vida privada y familiar, su vida social, sus acciones y actitudes en el combate y su concepto de lo que es un valor para sí mismo. Y, en su conjunto, llevan a la conclusión de que, si bien Moreira repite y confirma conceptos ya formados en personajes anteriores, impone el coraje, el culto al coraje, como rasgo principal de su personalidad.

CONCLUSIONES

Los exámenes de tres personajes tan notables en la literatura argentina del siglo XIX como Facundo, Martín Fierro y Juan Moreira permiten afirmar que, en esa literatura, existe una entidad susceptible de ser considerada un héroe en la acepción ideológica, no narratológica, del término. Esta afirmación se sustenta en las numerosas afinidades que, en diversa medida, los tres personajes comparten con los héroes mítico, épico e histórico, según las caracterizaciones que he hecho de cada uno de estos tres tipos.

Pero, además, los análisis permiten afirmar que ese héroe reúne suficientes rasgos propios para diferenciarse de ellos y constituir un tipo particular, al amparo del concepto de héroe multiforme de Stefan Czarnowski: el héroe gauchesco. Entre los personajes estudiados, Facundo marca el momento de formación y de definición inicial del nuevo tipo de héroe y Martín Fierro, el de plenitud.

No obstante, por las complejidades de las obras que ambos protagonizan y por las ricas contradicciones de que ellos son portadores, tanto la formación como el momento de plenitud del héroe gauchesco son paradójicos. Facundo no fue propuesto como héroe por Sarmiento ni sería asociado fácilmente a ninguna categoría heroica, por los propósitos panfletarios y destructivos que su concepción presupone; sin embargo, aporta el primer modelo o la base para el desarrollo futuro del personaje. Martín Fierro, que sí ha sido canonizado como héroe por el discurso ideológico oficial y por la crítica literaria a lo largo de decenas de años, conserva su condición no precisamente por las razones que estos dos discursos adujeron, y esa condición a su vez resulta vacilante. Martín Fierro es un héroe gauchesco escindido entre dos valores contradictorios: el del guerrero y el del bardo.

En esta progresión, Juan Moreira marca el momento en que el héroe gauchesco es ya una entidad totalmente configurada. Y es de gran provecho estudiarlo desde este punto de vista porque él ofrece la doble ventaja de ser un personaje de folletín y el protagonista de

una obra de madurez del género gauchesco. Moreira es personaje de un género esquemático y simplificador, concebido en un período de desarrollo y expansión de la prensa plana y para un lector que ya anuncia al hombre-masa de la sociedad de consumo; es un producto simplificado y mediocre, para un lector masivo. Pero es, además, el protagonista de una obra que ya tiene un gran modelo: *El gaucho Martín Fierro*, publicado en 1872 y ampliamente leído, es decir, recibido como anhelaría un folletinista que se recibiera o recepcionara –o consumiera– uno de sus productos. Moreira es un personaje situado en un momento de desarrollo de la gauchesca en que ya hay un modelo que simplificar.

De ahí que sea el personaje que menos rasgos de heroísmo mítico, épico o histórico muestre, y también el que exponga de modo más acabado y nítido, como convención retórica, la figura del héroe gauchesco. Entre sus caracteres, con frecuencia enunciados directamente por el narrador, se encuentran varios de los más estables de esa entidad heroica.

Tomando, pues, como base a Moreira –y teniendo desde luego presentes a Facundo y a Fierro–, se puede extraer un conjunto de rasgos regulares propios de la abstracción que he propuesto denominar héroe gauchesco. Agrupados de acuerdo con los ámbitos que pueden distinguirse en la vida de dicho personaje, ellos son los que conciernen a:

1. Las relaciones con el poder y el saber:

a) La marginalidad legal: el gauchesco es un héroe al margen de la ley jurídica y sobre todo normalmente en contra de quienes la ejecutan e imparten (la policía y los funcionarios judiciales y administrativos). La única relación pacífica que puede observarse entre este personaje y el poder es de carácter utilitario y temporal: consiste en que el héroe se ponga al servicio de un caudillo político. Es una relación que tiende a anular al héroe, al convertirlo en otra entidad: o bien lo convierte en un matón, que deja de encarnar cualquier valor de grupo social, o bien lo priva de toda capacidad de beligerancia. En cualquier caso, significa una asimilación corrupta por parte del sistema.

b) La marginalidad cultural: la cultura del héroe gauchesco, entendida como un conjunto de conocimientos, de conductas y de hábitos que manifiestan un determinado conocimiento, es rústica, empírica, utilitaria, oral, tradicional y sobre todo opuesta a la cultura académica o al saber docto. En esto coinciden tanto los valores que Sarmiento considera bárbaros como la “cencia” de la que Hernández hace jactarse a Fierro y que el

Moreira de Gutiérrez en parte reivindica. El canto de Fierro es una muestra ejemplar de esta cultura; el de Moreira, menos arraigado en los valores culturales de su mundo, quedó como una manifestación ocasional.

2. La vida familiar y privada: más que un rasgo positivo, esto es casi una ausencia. El héroe de la gauchesca, como por otra parte casi todos los demás héroes, carece de esta faceta o, si la tiene, la pierde. Ante la imposibilidad de llevar una vida familiar estable, su relación entonces con la mujer oscila entre la mera utilización y el abandono. Facundo toma y deja a las mujeres como objetos; Fierro pierde a su esposa por imposiciones externas y abandona a la cautiva; y Moreira, que también es alejado de su esposa por intervención ajena, luego la abandona y, retomando de un modo más amable las costumbres de Facundo, frecuenta prostitutas: no humilla a las mujeres ni las defrauda; sólo paga un servicio.

3. La vida social:

a) El héroe gauchesco establece sus poco variadas, aunque sólidas relaciones sociales en dos ámbitos principales: la pulpería o establecimientos similares, en los que se reúnen solamente hombres, y las fiestas o bailes en casas de gauchos, donde, independientemente de la presencia femenina, los hombres descuellan; es decir, en espacios predominantemente masculinos.

b) El propósito de la vida social del héroe gauchesco es, más allá de la diversión o el componente lúdico a veces presente, afirmar valores compartidos con su grupo, es decir, con los gauchos.

c) Inicialmente esos valores son: la fuerza física, la destreza en el manejo del caballo y la valentía o coraje. Luego, con Moreira, se añade la generosidad para invitar a beber, sobre todo con el dinero obtenido por suerte o en juegos de azar.

d) El héroe gauchesco encuentra el clímax de su vida social en las peleas o combates.

e) Este héroe, marginal, muestra un marcado interés en ser considerado por su entorno social inmediato como exponente de valores verdaderos, aunque sean relativos o dependientes de su grupo y no compartidos por toda la sociedad, y por eso se esfuerza en diferenciarse de los salteadores de caminos y delincuentes comunes. Es un transgresor de la ley jurídica, pero no en general de la justicia; digamos que tiende a observar el derecho de gentes. En este aspecto, es preciso notar cambios entre los tres personajes estudiados. El

caudillo se diferencia de los bandidos comunes, pero sería excesivo decir que se muestre escrupuloso en materia de justicia. Fierro no es enfático en el modo de establecer la distinción, principalmente porque no lo necesita: pasa demasiado tiempo en condiciones de aislamiento. Moreira, en cambio, sí tiene que ser insistente al respecto porque constantemente se desplaza entre un poblado y otro.

f) Este héroe, casi carente de vida familiar, establece sólidos vínculos personales con uno o varios amigos, y en esos vínculos la lealtad ocupa un lugar elevado. La amistad llega a ser una forma tan cercana y única de relación que con facilidad intenta suplir los roles simbólicos de otras formas del afecto y, también en términos simbólicos, llega a adquirir elementos de una relación de pareja.

4. La acción en los combates: el héroe gauchesco actúa en combates de dos tipos: el singular, duelo o entrevero, y el enfrentamiento o pelea contra varios enemigos simultáneamente, con frecuencia contra una partida.

4.1. Las características comunes a estos dos tipos son:

a) La ausencia de temor, por lo menos manifiesto, o la imposibilidad de que el personaje lo admita; el hecho de que se manifieste más o menos depende de la mayor o menor necesidad de verosimilitud de la obra específica o de la modalidad subgenérica de la obra (vale decir, de su ubicación dentro de la literatura gauchesca).

b) La lucha contra iguales o contra un personaje que encarne, de modo más reconocido que él mismo, los valores gauchescos. Puesto que el combate es un medio para transmitir valores y adquirir reputación y no siempre una necesidad defensiva, es posible incitar a un cobarde a la lucha, hasta elevarlo y hacerlo contender, pero no combatir contra seres degradados como los borrachos o los delatores. Como la degradación de los borrachos es temporal, cuando uno de ellos provoca, el héroe aplaza la pelea hasta que se restituya la paridad. Frente a los delatores no es preciso observar ninguna norma, puesto que ellos han dejado de formar parte de todas y desde luego también de la ética que rige en la sociedad gauchesca; el héroe puede matarlos incluso por la espalda.

c) El héroe normalmente lucha solo, sin la ayuda de nadie.

d) También espera al enemigo, aun cuando tenga tiempo y oportunidad de esquivarlo. Independientemente de que experimente temor o no, jamás huye ante el enemigo: enfrentarlo es una obligación moral.

e) Asimismo es generoso con el vencido: lo respeta y, si lo ha matado, se comporta piadosamente. Si no es necesario matar, no lo hace; con frecuencia basta con que quede claramente deslindado quién ha vencido y a quién ha pasado la gloria perdida por el derrotado.

4.2. Los caracteres que se observan en el combate contra una partida son:

a) Es necesario ser excelente jinete, pues sólo el encarnar cabalmente este valor compensa a veces la diferencia numérica o pone al personaje fuera del alcance de la partida, en caso de no poder resistir un ataque con armas de fuego.

b) Se permite usar armas de fuego. Por supuesto, no es un requisito usarlas, sino una opción. Tampoco esta arma se utiliza normalmente para sostener todo un combate, sino como un instrumento provisional para pasar al entrevero.

4.3. Los rasgos que se observan en el entrevero son:

a) Normalmente el héroe no provoca la pelea ni cede, por lo menos no de inmediato, ante una provocación. Esto, evidentemente, denota autodominio, comportamiento mesurado, que son viejas virtudes aristocráticas heredadas de la épica.

b) Puesto que no provocar es una virtud y hacerlo es excederse o romper un orden, el héroe, que no incurre en esta falta, tiene una alta probabilidad de salir vencedor en las peleas; dicho de otro modo, el que provoca una pelea, generalmente la pierde, o: el héroe debe ganar, no porque sea protagonista y deba asegurar la continuidad del relato, sino porque observa una ética para el combate singular.

c) Con mucha frecuencia el entrevero se traba sólo para marcar al enemigo con una herida visible que deje una cicatriz. Ésta es una de las formas manifiestas del desplazamiento o la adquisición de valores propia del combate.

d) Al parecer, cuando es posible, el héroe debe salir a pelear a campo raso o evitar los entreveros entre personas que no estén involucradas directamente en ellos.

e) La única arma permitida es la cortante, preferentemente cuchillo o daga.

5. El concepto de valor: aunque la escala axiológica del héroe gauchesco comprende valores como los señalados arriba (punto 3, inciso c), y otros como el dominio del canto y el anhelo de libertad, el que definitivamente descuella y está presente de modo más completo en los personajes estudiados es el coraje. El héroe gauchesco se define, pues, en

primer lugar por la valentía entendida como arrojo para combatir contra un enemigo, singular o múltiple.

En este punto es necesario enfatizar que, aun dentro de su condición marginal y a diferencia de los personajes degradados –por ejemplo, los de la novela naturalista– que Noé Jitrik consideraba héroes, el de la literatura gauchesca sostiene y encarna valores, en la acepción ética positiva de Max Scheler y no defectos llevados hasta la monstruosidad. Como ha habido oportunidad de constatar, el héroe gauchesco no es exponente de una ética noble y elevada, sino de la de un grupo marginado y marginal. Sin embargo posee y defiende valores o virtudes, en no pocos casos tradicionales, antiguos y de origen épico; en todo caso, los modos de comportamiento tenidos por ideales entre un sector social específico. Esto clasifica a ese tipo de personaje explícitamente como héroe, no como antihéroe, y es uno de los factores que han permitido que los representantes de estratos sociales más amplios hayan rescatado y utilizado su figura como símbolo o mito de esa construcción ideológica que es la nación. Considerar antihéroe a este tipo de personaje significa, pues, situarse o bien en un concepto solamente funcional o narratológico, en el que, por contraste con la tradición literaria, el personaje gauchesco resalta al ocupar un sitio que normalmente han ocupado los personajes portadores de valores en general elevados, o bien en la escala axiológica de los sectores ideológica y socialmente dominantes y dar por absoluto y único válido ese sistema de valores.

Comprobar, como aquí se ha intentado, la existencia de un tipo de personaje y estudiar sus más relevantes características son operaciones que conducen, de manera bastante forzosa –aunque también deliberada y aceptada–, a la enumeración de una serie de rasgos y constituyen un ejercicio analítico que tiende, no siempre cómodamente, al discurso expositivo. No obstante, ése era el propósito básico de esta investigación, y a él he tratado de ceñirme, con más respeto por la disciplina y por el método de trabajo elegido –en concordancia sobre todo con su carácter académico y monográfico– que preocupación por el escaso vuelo ensayístico o argumentativo que evidentemente iba alcanzando. Como ya he dicho, los resultados más provechosos y disfrutables de esta investigación podrán recogerse –si así sucede– en el estudio de obras de temática gauchesca del siglo XX. Pero este punto de partida era necesario o por lo menos conveniente, aun con las imperfecciones y fallas que sin duda alguna tiene.

Una vez ofrecida esta propuesta de lo que el héroe o incluso los héroes gauchescos pueden haber sido en la literatura del siglo XIX, probablemente se esté en mejores condiciones de comprender cuestiones como la exploración en los valores heroicos y la búsqueda de autenticidad que se observa en textos narrativos de Borges y de Bioy Casares, sobre todo de los correspondientes al período peronista o inmediatamente posterior, y tal vez también los relatos borgeanos sobre compadritos y orilleros puedan estudiarse –por lo menos con mayor cantidad de elementos de juicio– no sólo como surgidos de un invento o supuesto invento vanguardista de Borges (el del llamado –incluso por él mismo– *mito del coraje*), sino también como una consecuencia del uso que el populismo peronista dio a la figura del gaucho y a una serie de imágenes y valores –de los cuales esa figura se fue cargando a lo largo del siglo XIX– que, entre otros, eran también literarios en su origen, y de la reacción antiperonista de escritores como Borges y Bioy Casares. Si los resultados de este trabajo pueden utilizarse en alguna medida para estudiar cuestiones como éstas, sus objetivos incluso más mediatos podrán considerarse cumplidos.

BIBLIOGRAFÍA

I. Primaria:

ASCASUBI, Hilario, *Santos Vega el payador*, en Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Poesía gauchesca*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, t. 1, pp. 304-624.

GUTIÉRREZ, Eduardo, *Juan Moreira*, 2ª ed. Sopena, Buenos Aires, 1941.

HERNÁNDEZ, José, *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*, ed. L. Sáinz de Medrano. Red Editorial Iberoamericana, México, 1988.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961.

II. Secundaria:

1. Sobre héroes:

ARISTÓTELES, *Política*, trad. y notas M. García Valdés. Gredos, Madrid, 2002.

BENTLEY, Erick Russell, *A Century of Hero-Worship. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche with Notes on Other Hero-Worshippers of Modern Times*. J.B. Lippincott, Philadelphia / New York, 1944.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993 [1ª ed. en inglés, 1949].

CARLYLE, Thomas, *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, trad. P.

Umbert. M. Aguilar-Editor, Madrid, 1946 [1ª ed. inglesa, 1841].

CURTIUS, Ernst Robert, "Héroes y soberanos", en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1955 [1ª ed. alemana, 1948], t. 1, pp. 242-262.

CZARNOWSKI, Stefan, *Le culte des héros et ses conditions sociales. Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, préface de H. Hubert. Librairie Félix Alcan, Paris, 1919.

DUNDES, Alan, "The Hero Pattern and the Life of Jesus", en Segal, Robert A. (ed.), *In Quest of the Hero*. Princeton University Press, Princeton, 1991 [1ª ed. del artículo, 1976], pp. 179-223.

EMERSON, Ralph Waldo, "Heroism" y "Self-Reliance", en su libro *Essays. First and Second Series*. The MacMillan Company, New York, 1926 [1ª ed., 1841], pp. 144-155 y 27-55.

_____, *Representative Men. Seven Lectures*. Hurst, New York, s.f. [1ª ed., 1850].

FINLEY, Moses I., *El mundo de Odiseo*, trad. M. Hernández Barroso. Instituto del Libro, La Habana, 1970 [1ª ed. en inglés, 1954].

GRACIÁN, Baltasar, *El héroe*, en su libro *El héroe. El discreto*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. José Gaos, pról. José Ortega y Gasset, advertencia de J. Gaos. Alianza Editorial, Madrid, 1980 [1ª ed. alemana, 1837].

_____, *Estética*, trad. A. Llanos. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, t. 8.

JAEGER, Werner, "Nobleza y «areté»", en su libro *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, trad. J. Xirau y W. Roces. Ciencias Sociales, La Habana, 1971 [1ª ed. alemana, ca. 1933], t. 1, pp. 19-29.

JITRIK, Noé, *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*. Ediciones Megalópolis, Buenos Aires, 1975.

MELETINSKI, Eleazar M., "Héroes", en Toporov, Vladimir N., Viacheslav V. Ivanov y Eleazar M. Meletinski, *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, selecc., trad., prefacio, glosario y notas R. Acosta. Fondo Editorial Casa de las Américas / Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 2002, pp. 206-209.

PLATÓN, *Crátilo*, trad. J.L. Calvo, en sus *Diálogos*. Gredos, Madrid, 2000, t. 2, p. pp. 357-455.

PRADA OROPEZA, Renato, "El estatuto del personaje", en Prada Oropeza, Renato (ed.), *La narratología hoy*. Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 178-207.

RAGLAN, [Fitz Roy Richard Somerset], *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*. Methuen, London, 1936.

RANK, Otto, "The Myth of the Birth of the Hero", trad. F. Robbins y S.E. Jelliffe, en Segal, Robert A. (ed.), *In Quest of the Hero*. Princeton University Press, Princeton, 1991 [1ª ed. del ensayo en alemán, 1919], pp. 3-86.

SALINAS, Pedro, "El «héroe» literario y la novela picaresca española. Semántica e historia literaria", en su libro *Ensayos de literatura hispánica. Del Cantar de Mio Cid a García Lorca*. Aguilar, Madrid, 1958, pp. 58-74.

SCHELER, Max, *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, 2 ts., trad. H. Rodríguez Sanz. Revista de Occidente, Madrid, 1941 y 1942 [1ª ed. alemana, ca. 1916].

_____, *Le Saint, le génie, le héros*, trad. E. Marmy. Emmanuel Vitte, Éditeur, Lyon / Paris, 1958.

SEGAL, Robert A., "Introduction: In Quest of the Hero", en Segal, Robert A. (ed.), *In Quest of the Hero*. Princeton University Press, Princeton, 1991, pp. vii-xli.

VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Planeta, Barcelona, 1978.

VRIES, Jan de, *Heroic Song and Heroic Legend*, trad. B.J. Timmer. Oxford University Press, London, 1963 [1ª ed. holandesa, 1959].

2. Sobre literatura argentina:

ABERASTARAIN, Antonino, "Carta de Aberastarain a Sarmiento", en Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 289-292.

AGUIRRE, Elvira, "Pragmática del texto narrativo. Observaciones sobre el uso del «modelo» en D.F. Sarmiento", *Río de la Plata*, 1989, núm. 9, pp. 77-84.

ALAZRAKI, Jaime, "El género literario del *Martín Fierro*", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), pp. 433-458.

ALBARRACÍN-SARMIENTO, Carlos, *Estructura del Martín Fierro*. John Benjamins, B.V., Amsterdam, 1981.

ALSINA, Valentín, "Notas de Valentín Alsina al libro «Civilización y Barbarie»", en Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 348-390.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en su libro *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983, pp. 71-105.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Genio y figura de Sarmiento*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967.

_____, "Sarmiento y la ficción", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988 [1ª ed. del artículo, 1977], pp. 17-26

ANÓNIMO, reseña de *Facundo*, por D.F. Sarmiento, en Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 470-473.

ARA, Guillermo, "Las ediciones del *Facundo*", *Revista Iberoamericana*, 23 (1958), pp. 375-394.

_____, *La poesía gauchesca*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

AZEVES, Ángel Héctor, *La elaboración literaria del Martín Fierro*. La Plata, Universidad de La Plata, 1960.

BALDERSTON, Daniel, "Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura", "Evocación y provocación. La figura de Juan Murafía" y "La marca del cuchillo", en su libro *Borges: realidades y simulacros*. Biblos, Buenos Aires, 2000 [1ª. eds. de los artículos, 1989, 1983 y 1988], pp. 39-58, 29-37 y 13-28.

BARRENECHEA, Ana María, "Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el «Facundo»", en su libro *Textos hispanoamericanos: De Sarmiento a Sarduy*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1978 [1ª ed. del artículo, 1961], pp. 61-86.

BATTISTESSA, Ángel, "José Hernández", en Arrieta, Rafael Alberto (ed.), *Historia de la literatura argentina*. Peuser, Buenos Aires, 1959, t. 3, pp. 123-259.

BENÍTEZ, Rubén, "La condición humana en el *Martín Fierro*", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), pp. 259-277.

BIOY CASARES, Adolfo, *El sueño de los héroes*, en su libro *Dos novelas memorables*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2000, pp. 119-313.

BONATTI, María, "Juan Moreira en un contexto modernista", *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 557-567.

BORGES, Jorge Luis, "Eduardo Gutiérrez, escritor realista", en su libro *Textos cautivos. Ensayos*

y reseñas en *El Hogar*, 2ª ed., ed. E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal. Tusquets Editores, Barcelona, 1990, pp. 116-119.

_____, "El general Quiroga va en coche a la muerte", en su *Obra poética, 1923-1977*, 2ª ed. Alianza Editorial / Emecé, Madrid / Buenos Aires, 1981, pp. 78-79.

_____, "Historia de Rosendo Juárez", en su libro *El informe de Brodie*. Emecé, Buenos Aires, 1996, pp. 39-49.

_____, "El matrero", en su libro *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975, pp. 112-115.

_____, "Milonga de Juan Muraña", en su libro *La cifra*. Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 55-56.

_____, "Prólogo al *Facundo*", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988, pp. 59-64.

_____, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en su libro *Ficciones*. Planeta/De Agostini, Barcelona, 1985, p. 13-36.

_____ y Adolfo Bioy Casares, "Los orilleros", en Borges, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*. Alianza Editorial, Madrid, 1991, t. 1, pp. 221-279.

_____ y _____, "Prólogo" a Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Poesía gauchesca*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, t. 1, pp. vii-xxvi.

_____ y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*. Emecé, Buenos Aires, 1985.

BRIZUELA AYBAR, Eduardo, "La concepción biográfica de *Facundo*", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988, pp. 65-75.

BUNKLEY, Allison Williams, *Vida de Facundo*, trad. L. Echávarri. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966 [1ª ed. en inglés, 1952].

CAILLET-BOIS, Julio, "El payador, de Leopoldo Lugones", en AA.VV., *Martín Fierro, un siglo*. Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972, pp. 45-46.

CARILLA, Emilio, *La creación del Martín Fierro*. Gredos, Madrid, 1973.

CARRIZO, Juan Alfonso, "Sarmiento y el cantar tradicional a la muerte del General Juan Facundo Quiroga", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988 [1ª

ed. del artículo, 1939], pp. 133-144.

CASTRO, Américo, "En torno al *Facundo* de Sarmiento", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988 [1ª ed. del artículo, 1938], pp. 161-168.

CASTRO, Andrea, "La ciencia en lo fantástico: «Un fenómeno inexplicable» de Leopoldo Lugones". Coloquio Internacional "La Literatura Fantástica Latinoamericana", La Habana, 17-22 de julio de 1999 (mimeo).

_____, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, 2002.

CORRO, Gaspar Pío, *Facundo y Fierro*. Castañeda, Buenos Aires, 1977.

DELLEPIANE, Ángela D., "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez", *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 487-506.

FURT, Jorge M., *Lo gauchesco en La literatura argentina de Ricardo Rojas*. Coni, Buenos Aires, 1929.

GAMBARINI, Elsa K., "Máscaras y más máscaras", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), pp. 459-470.

GARRELS, Elizabeth, "El *Facundo* como folletín", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 419-447.

GEIROLA, Gustavo, "Eroticism and Homoeroticism in *Martín Fierro*", en Foster, David William (ed.), *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 78-89.

GHIANO, Juan Carlos, *Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico*. Raigal, Buenos Aires, 1955.

GIMÉNEZ VEGA, Elías y Julio C. González, "Lugones después de los españoles", en su libro *Hernandismo y martinfierrismo (Geopolítica del Martín Fierro)*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1975, pp. 205-211.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "Redescubrimiento del mundo perdido: el *Facundo* de Sarmiento", *Revista Iberoamericana*, 54 (1988), pp. 385-406.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, *Temas del Martín Fierro*. Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1981.

GÜIRALDES, Ricardo, "A Valéry Larbaud [en la isla de Elba]; carta europea", en sus *Obras*

completas. Emecé, Buenos Aires, 1962, pp. 774-776.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "Revisión de la historiografía literaria latinoamericana", en Pizarro, Ana (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. El Colegio de México / Universidad Simón Bolívar, México, 1987, pp. 79-90.

HUGHES, John B., *Arte y sentido de Martín Fierro*. Princeton University / Castalia, Princeton / Madrid, 1990.

ISAACSON, José, "Presencia de Ricardo Rojas en la cultura argentina", *Río de la Plata*, 1986, núm. 4-6, pp. 461-472.

JACOVELLA, Bruno C., "Ricardo Rojas y su concepción equívoca de *Martín Fierro*", en AA. VV., *Martín Fierro, un siglo*, Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972, pp. 51-56.

JITRIK, Noé, "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza", en Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o Civilización y barbarie*, 2ª ed., pról. N. Jitrik, notas y cronología Nora Dottori y Silvia Zanetti. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. ix-iii.

_____, *Muerte y resurrección de «Facundo»*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

LITCHBLAU, Myron I., "El *Martín Fierro* como obra de arte literaria", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974), pp. 471-477.

LOIS, Élica, "Notas explicativas" a Hernández, José, *El gaucho Martín Fierro*, en Hernández, José, *Martín Fierro*, ed. crítica, E. Lois y Ángel Núñez (coords.). ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 204-236.

LOJO, María Rosa. *La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)*. Corregidor, Buenos Aires, 1994.

LUDMER, Josefina, *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

_____, "Los Moreira", en su libro *El cuerpo del delito. Un Manual*. Perfil Libros, Buenos Aires, 1999, pp. 227-300.

LUGONES, Leopoldo, *El payador*. Ayacucho, Caracas, 1991.

LUGONES, Leopoldo (hijo), "Información preliminar", en Lugones, Leopoldo, *El payador y antología de poesía y prosa*, selec., notas y cronología G. Ara, pról. J.L. Borges. Ayacucho, Caracas, 1979, pp. 7-13.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de*

interpretación de la vida argentina, 2 ts., 2ª ed. corregida. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958 [1ª ed., 1948].

NÚÑEZ, Ángel, "Gauchesca, Literatura", en Medina, José Ramón (dir. general), *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, t. 2, pp. 1932-1933.

_____, "La heroicidad de Martín Fierro y del pueblo gaucho", en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítica, Élica Lois y A. Núñez (coords.). ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 783-822.

OLEA FRANCO, Rafael, "Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30 (1990), pp. 307-331.

ORGAZ, Raúl A., *Sarmiento y el naturalismo histórico*. Imprenta Argentina, Córdoba, 1940.

PAGÉS LARRAYA, Antonio, "La «recepción» de un texto sarmientino: *Facundo*", en Academia Argentina de Letras, *Sarmiento: centenario de su muerte: recopilación de textos publicados por miembros de la institución*. S.e., Buenos Aires, 1988, pp. 343-374.

PALCOS, Alberto, *El Facundo. Rasgos de Sarmiento*. El Ateneo, Buenos Aires, 1934.

_____, "Prólogo" a Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. lx-xxii.

_____, *Sarmiento. La vida, la obra, las ideas, el genio*, 3ª ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1938.

PIGLIA, Ricardo, "Sarmiento the Writer", en Halperín Donghi, Tulio et al., *Sarmiento: Author of a Nation*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1994, pp. 127-144.

PORFIDIO, Roberto, "La interpretación lugoniana de *Martín Fierro*", en AA.VV., José Hernández (*Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro*) 1872-1972. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1973, pp. 157-176.

PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

RIVERA, Jorge B., *Eduardo Gutiérrez*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, "Transgresión y castigo en la biografía de la barbarie", *Río de la Plata*, 1988, núm. 9, pp. 13-25.

ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 4 ts. Losada, Buenos Aires, 1948.

_____, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, 4 ts. Librería La Facultad, Buenos Aires, 1917.

SARMIENTO, Domingo Faustino, "Anuncio de la «Vida de Quiroga»", en su libro *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 1-5.

_____, "Carta de Sarmiento a su nieto", en su libro *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 447-449.

_____, "Carta de Sarmiento al General José María Paz", en su libro *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 438-446.

_____, "El día de los muertos (*El Debate*, Noviembre 4 de 1885)", en su libro *Facundo*, ed. crítica, pról. y notas A. Palcos, reed. ampliada. Ediciones Culturales Argentinas / Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, pp. 457-464.

_____, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*, ed. crítica, Javier Fernández (coord.). ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

SHELTON, LeRoy Rutherford, *The Gaucho in the Works of Sarmiento*, tesis. University of Colorado, 1969 (micropelícula).

SIGAL, Léon, "El *Martín Fierro* en los años veinte", *Río de la Plata*, 1986, núm. 4-6, pp. 319-326.

SUÁREZ WILSON, Reyna, "Martín Fierro y Ricardo Rojas", en AA.VV., *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1973, pp. 177-196.

TEOBALDI, Daniel Gustavo, *Leopoldo Lugones, escritor épico*. Ediciones del Copista, Córdoba (Argentina), 1999.

UNAMUNO, Miguel de, "El gaucho Martín Fierro, poema gauchesco de D. José Hernández (argentino)", en Hernández, José, *Martín Fierro*, ed. crítica, Élica Lois y Ángel Núñez (coords.). ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 839-848.

VERDEVOYE, Paul, "La identidad nacional y el *Martín Fierro*", en Hernández, José, *Martín Fierro*, ed. crítica, Élica Lois y Ángel Núñez (coords.). ALLCA XX, Madrid, 2001, pp. 733-767.

_____, *Sarmiento, éducateur et publiciste*. Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine / Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques de l'Université de Paris, Paris, 1964.

VERDUGO, Iber, *Teoría aplicada del estudio literario (análisis del Martín Fierro)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

VOSSLER, Karl, *La vida espiritual en Sudamérica*, trad. A. Alonso con la colaboración de E. Tabernig y R. Lida. Instituto de Filología, Buenos Aires, 1935.

WEINBERG DE MAGIS, Liliana, *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

ZÁRATE, Armando, "El *Facundo*: un héroe como su mito", *Revista Iberoamericana*, 44 (1978), pp. 471-485.

3. Sobre otros temas:

ARISTÓTELES, *Poétique*, ed. J. Hardy. Les Belles Lettres, Paris, 1932.

Bibliorum Sacrorum iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio, 2 ts. Editiones Desclée, de Brouwer, Bonis Auris, 1943.

BOILÉVE, Anick, "Epopée et roman au XVI^e siècle", en su libro *Le genre romanesque: des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993, pp. 15-22.

CAMPUZANO, Luisa, *Breve esbozo de poética preplatónica*. Arte y Literatura, La Habana, 1980.

CULLER, Jonathan, "La competencia literaria", en su libro *La poética estructuralista*. Anagrama, Barcelona, 1978, pp. 163-187.

CURTIUS, Ernst Robert, "Tópica", en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1955 [1^a ed. alemana, 1948], t. 1, pp. 122-159.

DUBY, Georges, *Los tres órdenes de lo imaginario del feudalismo*, 2^a ed., trad. A.R. Firpo. Argot, Barcelona, 1983.

DUMÉZIL, Georges, *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*, trad. J. Almela. Siglo XXI, México, 1971 [1^a ed. francesa, 1969].

_____, *Mito y epopeya. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, trad. E. Trias. Seix Barral, Barcelona, 1977 [1^a ed. francesa, 1968].

- ERLICH, Victor, *El formalismo ruso; historia, doctrina*, trad. J. Cabanes. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, trad. E. Simons. Monte Ávila Editores, Caracas, 1977 [1a. ed. inglesa, 1957].
- GORDON, George, Lord Byron, *Manfred: A Dramatic Poem*, en *The Poetical Works of Lord Byron*. Oxford University Press, London, 1959, pp. 390-406.
- GRUBE, G.M.A., *The Greek and Roman Critics*. Methuen, London, 1965.
- HOMERO, *L'Odyssée: "Poésie homérique"*, 2 ts., 5ª ed., ed. V. Bérard. Les Belles Lettres, Paris, 1955.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. M. Marín Casero. Gredos, Madrid, 1975.
- LE GOFF, Jacques, "Le désert-forêt dans l'Occident médiéval", en su libro *L'imaginaire médiéval. Essais*, nouvelle éd. Gallimard, Paris, 1991, pp. 59-75.
- LONGINO, *De lo sublime*, 2ª ed., ed. F. de P. Samaranch. Aguilar, Madrid, 1980.
- MICHAUD, Régis (ed.), *R.W. Emerson: Autobiographie d'après son Journal intime*, 2 ts. Librairie Armand Colin, Paris, 1914 y 1918.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 2ª ed., 2 ts. Gredos, Madrid, 1999.
- MORALES, Ana María, "«El más hermoso caballero del mundo». Un acercamiento al héroe artúrico", en González, Aurelio, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Palabra e imagen en la Edad Media (Actas de las IV Jornadas Medievales)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 407-417.
- PLATÓN, *Fedro*, ed. L. Gil Fernández. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. C. Thompson Pasquali, Denoël, Paris, 1977.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., 2 ts. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana, "Lo verosímil. Verosimilitud absoluta y verosimilitud genérica",

en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*, 3ª ed. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1989 [1ª ed., 1986], pp. 150-153.

ROBBINS, Rossell Hope, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*. Bonanza Books, New York, 1981.

SHELLEY, Mary W., *Frankenstein*. Arte y Literatura, La Habana, 1997.

TAINE, Hippolyte, *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, trad. J.E. Zúñiga. Aguilar, Buenos Aires, 1955 [1ª ed. francesa, 1864].

TOMACHEVSKI, Boris, "Thématique", en Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, trad. Tz. Todorov. Éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 263-306.

TYNIA NOV, Iuri, "La notion de construction", en Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, trad. Tz. Todorov. Éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 114-119.

WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, 4ª ed., trad. J. Mª. Gimeno, pról. D. Alonso. Instituto del Libro. La Habana, 1969.