

El gaucho Martín Fierro ante dos tópicos: las armas y las letras, y la edad de oro.

## Reflexiones en el sesquicentenario de la *Ida*

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ  
 Universidad Católica Argentina - CONICET  
 Academia Argentina de Letras

Llamamos *tópico* –o *topos*– a un lugar común del discurso, a aquel tema o motivo –o conjunto estructurado de estos– que se ha consagrado en la tradición como de empleo obligado o al menos frecuente en relación con determinado propósito, argumento o estrategia textual. El tópico es, por lo tanto, un material genérico, el elemento pronto y fácil de un repertorio siempre disponible y a la mano de convenciones discursivas universalmente familiares y aceptadas<sup>1</sup>. Más allá de la connotación peyorativa que el marbete de tópico o lugar común pueda adquirir a veces, lo cierto es que su empleo no conlleva en absoluto mengua de talento poético u oratorio ni supone pereza intelectual alguna; como bien ha demostrado Pedro Salinas en un clásico estudio sobre la poesía de Jorge Manrique, todo gran escritor aún en el tratamiento de los tópicos *tradición* y *originalidad*, pues no se trata de recoger del repertorio en forma mecánica los consabidos temas o motivos largamente explotados por la literatura previa, sino de traerlos a la situación actual para recrearlos mediante una forma, una motivación y una funcionalidad nuevas y plenamente personales<sup>2</sup>. En su siempre lozano tratado sobre la literatura europea durante la Edad Media latina, Ernst Robert Curtius analiza la fortuna y pervivencia de algunos tópicos fundamentales como el de la falsa modestia, el viejo-niño o niño-viejo, el *locus amoenus*, los *adýnata* o *impossibilia* que maridan y compatibilizan seres u objetos antagónicos

---

<sup>1</sup> En la retórica clásica el tópico se inscribe en la primera de las partes del proceso de elaboración de un discurso, la *inventio*, y se define como un *argumentorum locus*, esto es, como el lugar donde hallar ordenadamente los argumentos adecuados a la causa. «Los *loci* son, pues, fórmulas de investigación, y en su conjunto constituyen depósitos de ideas de los que se pueden tomar los pensamientos que convenga» (LAUSBERG, HEINRICH. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1966, vol. I, p. 313. *Cfr.* ARISTÓTELES. *Retórica*. Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971, II, 22, 1396a-26, 1403b, pp. 144-165; CICÉRON. *De l'invention (de inventione)*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier, s.d., II, xv, 48-49, pp. 162-165; QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976, vol. III, V, 10, 1-125, pp. 127-162).

<sup>2</sup> SALINAS, PEDRO. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947, *passim*.

—el lobo y el cordero—, lo indecible o incontable, el sobrepujamiento, el país de cucaña o de jauja, el mundo al revés, el libro de la naturaleza, el tiempo huidizo, etc<sup>3</sup>. De dos de los lugares comunes de más afortunada pervivencia y fecundidad en occidente hasta nuestros días pretendemos ocuparnos hoy, a partir de la recreación que de ellos hace José Hernández en el *Martín Fierro*: el de la edad de oro, y el de las armas y las letras.

La edad de oro es el equivalente clásico del paraíso terrenal judeocristiano, esto es, el mito de una historia que se inicia plena y perfecta y conforme avanza va empeorando y descarriándose mediante la adquisición y el ejercicio de males de gravedad cada vez mayor que se escalonan en edades sucesivas de decreciente felicidad. A primera vista, el mito áureo de la antigüedad es la perfecta antítesis del mito moderno del progreso indefinido, típico de los grandes relatos del iluminismo, el liberalismo, el cientificismo o el marxismo, para los cuales la humanidad no va de más a menos, sino de menos a más, hasta culminar en un profetizado *Fin de la Historia* en el cual ya no existirán carencias ni necesidades. Bien mirados, sin embargo, los dos mitos de apariencia contraria no son más que el reflejo de un único rostro en el espejo: la forma aparece invertida, pero es en sí la misma, pues se trata en ambos casos de sancionar una evidencia que el hombre ha experimentado desde siempre, y que el enorme Giacomo Leopardi acaso cantó y lloró mejor que nadie: que la felicidad no es jamás presente, que solo es posible postularla como radicada en un pasado áureo que se añora o en un futuro de progreso que se anhela, de donde nacen tanto la idealización que el adulto hace de la infancia cuanto la que el niño hace de la vida adulta<sup>4</sup>. Para Hesíodo, a la inicial edad áurea, caracterizada por la vigencia de la justicia, la paz, la holganza y la satisfacción de todas las necesidades sin trabajo alguno, siguieron otras cuatro, de plata, de bronce, de semidioses o héroes, y de hierro<sup>5</sup>; Ovidio, en la formulación más conocida del tópico, omite la edad de los héroes y conserva solo las cuatro

---

<sup>3</sup> CURTIUS, ERNST ROBERT. *Literatura europea y Edad Media latina*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. I, pp. 122-489 *et passim*.

<sup>4</sup> Estas ideas son medulares en Leopardi y atraviesan toda su obra, pero los dos poemas mayores donde más claramente se exponen tal vez sean «La sera del dì di festa» y, sobre todo, «Il sabato del villaggio». Vid. LEOPARDI, GIACOMO. *Canti*. A cura di Giuseppe e Domenico De Robertis. Firenze: Mondadori, 1978, pp. 169-178, y 342-351.

<sup>5</sup> HESÍODO. *Los trabajos y los días*. En su *Teogonía*. *Los trabajos y los días*. *El escudo de Heracles*. México: Porrúa, 1972, I, pp. 32-34.

referencias metálicas<sup>6</sup>; también Virgilio y Horacio aluden a la felicísima edad dorada original como añorable o potencialmente recuperable<sup>7</sup>. En el renacimiento, de la mano de la *Arcadia* de Iacopo Sannazaro, el mito de la edad de oro se mixturará con el del lugar deleitable o *locus amoenus*, y en un contexto neoplatónico de casi divinización de la naturaleza generará una fusión del ideal de felicidad original con el de la vida agreste propia de los pastores, fórmula que perdurará en el desarrollo de la novela pastoril española del siglo XVI y que, con las adaptaciones y metamorfosis de cada caso, subsistirá implícita o inadvertidamente en ideologías posteriores como la del mito roussoniano del buen salvaje o del hombre natural, la ponderación levistraussiana de *la pensée sauvage*, y cierto ecologismo extremo de hoy de abierta fe anticulturalista y antidesarrollista.

En cuanto a nuestro segundo tópico, el de las armas y las letras, es aún más viejo que el de la edad de oro, pues si este podemos rastrearlo hasta Hesíodo, aquel se remonta hasta Homero. El *locus* consiste en la postulación de las armas y las letras como opuestos no contradictorios sino complementarios, conforme a la visión totalizadora de la vida humana en cuanto unión y colaboración de lo activo y lo contemplativo, lo físico y lo espiritual, el hacer y el saber, la fuerza y la astucia, la voluntad y el entendimiento. En el canto noveno de la *Ilíada*, Fénix, el viejo maestro de Aquiles, le recuerda a su iracundo discípulo que su padre Peleo lo envió a la guerra con él para que le enseñara a «ser decidor de palabras y autor de hazañas», esto es, a brillar tanto en las asambleas como en las batallas<sup>8</sup>. El ideal consiste en que ambas virtudes, la discursiva y la fáctica, cohabiten y se integren en un mismo sujeto, según predicará más tarde Virgilio de su Eneas, al decir de él que era *pietate insignis et armis*, insigne tanto en la piedad cuanto en las armas, entendida aquella como la virtud propia del saber religioso y de la espiritualidad<sup>9</sup>; pero bien sabemos que a menudo los héroes de la épica resultan incapaces de armonizar equilibradamente las esferas del saber y del hacer, del hablar y del luchar, y se

---

<sup>6</sup> OVIDE. *Les métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928, vol. I, I, 89-151, pp. 10-12.

<sup>7</sup> VIRGILE. *Les bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1925, IV, pp. 40-44; *Georgicon libri IV*. Barcelona: Bosch, 1963, I, 125-146, p. 7; HORACE. *Odes et épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1954, ep. XVI, pp. 223-227.

<sup>8</sup> HOMERO. *Ilíada*. Traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Barcelona: Planeta – De Agostini, 1995, IX, 440-443, p. 185.

<sup>9</sup> VIRGILE. *Énéide*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. 2me. éd. Paris: Les Belles Lettres, 1938, vol. I, VI, 403, p. 179.

vuelcan más de un lado o del otro: Áyax y Aquiles serán a todas luces mejores hacedores que decidores, en tanto Néstor y Ulises serán más sabios o astutos que fuertes o diestros.

En la Edad Media el tópico discurre en lo esencial por idénticos cauces de integración y armonización, y también entre sus héroes los hay que logran aunar equilibradamente el saber y el hacer, la medida y la valentía –el Cid Campeador–, y los hay que requieren del complemento de un amigo cercano que les sume la virtud que en ellos mengua o al menos no sobresale –tal el caso del valiente Roland, que se completa merced al aporte del prudente y sensato Olivier, según hace explícito el poeta de la *Chanson*: «Rollant est proz e Oliver est sage»<sup>10</sup>–; San Isidoro de Sevilla, que alude al tópico de las armas y las letras acuñando el rótulo de *fortitudo et sapientia*, señala que el héroe se define como aquel que merece el cielo por su sabiduría y por su fortaleza<sup>11</sup>, y el sistema jurídico del feudalismo consagrará idéntica idea al estipular el doble deber de todo vasallo para con su señor, consistente en un servicio de *auxilium* –mediante las armas, en el combate– y de *consilium* –mediante las letras o el consejo sabio, en la asamblea política–, y el también doble deber de todo señor para con su vasallo, de defensa y protección tanto por las armas cuanto por las letras o el derecho<sup>12</sup>.

Si en la épica más vieja la sabiduría exigible al héroe se identifica por lo general con un saber de orden práctico, enderezado siempre a la acción bélica o política y asimilable por ello a la prudencia o medida en cuanto principal virtud guerrera, según se estipula en los tratados de caballería, con la irrupción del *roman courtois*, y bajo el influjo del código del amor cortés, las letras del hombre de armas van adquiriendo cada vez más una connotación poética y artística, que alumbrará al cabo la figura paradigmática del poeta-soldado según encarnan en la Península Ibérica autores ilustres como el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, su tío Gómez Manrique<sup>13</sup>, Luís Vaz de Camões<sup>14</sup> y Garcilaso

<sup>10</sup> *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*. Texto original, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer. Barcelona: Acantilado – Quaderns Crema, 2003, 87, 1093, p. 146.

<sup>11</sup> ISIDORUS HISPALENSIS EPISCOPUS. *Etymologiarum sive Originum Libri XX*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1911, I, 39, 9.

<sup>12</sup> ALFONSO X, EL SABIO. *Código de las Siete Partidas*. En *Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1848, IV, 25, i-xii, cols. 532a-539b.

<sup>13</sup> Gómez Manrique sienta su ideal de armonía de armas y letras en la formación del caballero en el Proemio de su *Cancionero*: «[...] que como quiera que algunos haraganes digan ser cosa sobrada el leer y saber a los caballeros, como si la caballería fuera a perpetua rudeza condenada, yo soy de muy contraria opinión, porque a estos digo yo ser complidero el leer y saber las leyes y fueros y regimientos y gobernaciones de los pasados que bien rigieron y gobernaron sus tierras y gentes, y las hazañas y vidas y muertes de muchos famosos varones que vida virtuosa vivieron y virilmente acabaron [...]. A esto afirmo yo no solamente ser complidero, mas necesario saber las difiniciones de la prudencia, para regir; de la

de la Vega<sup>15</sup>; Baltasar de Castiglione se encargará por su parte, en la plenitud del renacimiento, de legislar sobre la necesaria complementación de armas y letras a propósito del cortesano ideal<sup>16</sup>, pero mucho antes de eso, las letras teóricas, el saber orante o especulativo del monje, del clérigo o del naciente intelectual universitario, de cuyo no exigibles en el soldado, establecían una correlación con las armas y la fortaleza del militar mediante la consideración de los dos estados superiores de la sociedad medieval, el de los *oratores* y el de los *bellatores* o defensores, como una díada necesariamente inescindible, como una relación de obligada *amistad* fundada en la colaboración que el clérigo y el caballero deben entablar entre sí para asegurar el buen funcionamiento del entero edificio político, legal y moral<sup>17</sup>. Después del tratamiento que da Cervantes al tópico en el *Quijote*, al que nos referiremos después, Quevedo lo retoma y retuerce en clave barroca en *La hora de todos*, al atestiguar por primera vez, con prisma de desengañado político, un abierto y brutal desprecio por las letras, la intelectualidad y la diplomacia, y una fe desnuda y escéptica en la contundencia de los hechos consumados, del mero poder de fuego y de los mudos cañones. Las monarquías –dirá– «siempre las han adquirido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres. De su espada, no de su libro, dicen los reyes que tienen sus dominios; los ejércitos, no las universidades, ganan y defienden»<sup>18</sup>. Y

---

justicia, para tener sus pueblos y gentes en paz; de la tempranza, para los comportar; de la fortaleza, para los defender [...]. A estos es conveniente darse al templado estudio, porque sepan aprovechar por teórica lo que habrán de poner en plática [...]; que si las ciencias no hacen perder el filo a las espadas, ni enflaquecen los brazos ni los corazones de los caballeros; antes tengo yo que la memoria de las honras y glorias de los pasados engendra en aquellos una vigorosa envidia» (*Proemio de don Gómez Manrique al Cancionero de sus obras*, En MANRIQUE, GÓMEZ. *Regimiento de príncipes y otras obras*. Edición de Augusto Cortina. Buenos Aires-México: Espasa Calpe, 1947, pp. 21-22).

<sup>14</sup> «Vai César subjugando toda França,/ e as armas não lhe impedem a ciência;/ mas, numa mão a pena e noutra a lança/ igualava de Cícero a eloquência» (CAMÕES, LUÍS DE. *Os Lusíadas*. Introdução e notas de Alexei Bueno. 3ª imp. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993, V, 96ad, p. 206); «Enfim, não houve forte Capitão / que não fosse também douto e ciente» (*Ibid.*, V, 97ab, p. 207).

<sup>15</sup> «[...] entre las armas del sangriento Marte,/ do apenas hay quien su furor contraste,/ hurté de tiempo aquesta breve suma,/ tomando ora la espada, ora la pluma» (GARCILASO DE LA VEGA. «Égloga III». En sus *Poesías castellanas completas*. Edición de Elías L. Rivers. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1981, V, 37-40, p. 194).

<sup>16</sup> CASTIGLIONE, BALTASAR. *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945, I, ix, pp. 69-76.

<sup>17</sup> «Muchos son los oficios que Dios en este mundo ha dado a los hombres, para que le sirvan: pero los dos más nobles, más honrados y más cercanos son el de clérigo y el de caballero: por esto la mayor amistad del mundo debería estar entre el clero y caballeros; por cuya razón, así como el clérigo no sigue su orden de clerecía, quando es contrario a la orden de caballería, tampoco el caballero cumple con su orden de caballería, quando es contrario y desobediente a los clérigos, que están obligados a amar y mantener la orden de caballería» (LLULL, RAMÓN. *Libro de la orden de caballería*. Edición bilingüe catalán-castellano. Barcelona: Visión Libros, 1985, II, 4, p. 16).

<sup>18</sup> Abunda Quevedo: «En la ignorancia del pueblo está seguro el dominio de los príncipes: el estudio que los advierte, los amotina. Vasallos doctos más conspiran que obedecen, más examinan al señor que le respetan: en entendiéndole, osan despreciarle: en sabiendo qué es libertad, la desean; saben juzgar si merece reinar el que reina; y aquí empiezan a reinar sobre su príncipe» (QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE. *Los sueños. La hora de todos*. Introducción y notas de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Losada, 1980, XXXV, p. 186); «Roma, cuando desde un surco que no cabía dos celemines de sembradura se creció en república inmensa, no gastaba dotores ni libros, sino soldados y astas. Todo fue ímpetu, nada

concluye, en una inversión absoluta del sentido integrador que el tópico había tenido en la antigüedad y en los siglos medios: «Quien llamó hermanas las letras y las armas poco sabía de sus abolorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir. Nunca se juntó el cuchillo a la pluma, que este no la cortase»<sup>19</sup>.

Adrede dejamos al margen de nuestras precedentes síntesis a Cervantes, porque es este quien más y mejor vincula los dos tópicos que analizamos, estableciendo entre ellos una relación causal. Este tipo de enlace nos interesa, porque es idéntico al que habrá de establecer, aunque en forma implícita y con un sentido opuesto, José Hernández a propósito del *Martín Fierro*. Si se examina bien la estructura semántica del mito de la edad de oro, advertimos que en ella, reino absoluto de la justicia y la paz, no había armas, pues eran del todo innecesarias. Cuando don Quijote pronuncia ante un grupo de cabreros que, generosamente en su pobreza, han querido compartir con él su magra cena, su memorable discurso sobre la edad de oro, tras reseñar demoradamente las bondades perdidas y añoradas de aquella lejana era, lo corona con esta rotunda *conclusio*: «Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros...»<sup>20</sup>. Don Quijote emblematiza una de las dos actitudes posibles ante la pérdida de la edad de oro y el incremento de la malicia, la discordia y la injusticia: toma las *armas* para intentar una *restauración* de la edad perfecta perdida, mediante un *proyecto de acción* definido y eficaz. La actitud de don Quijote es, pues, cabalmente épica, y es precisamente en obediencia a esta vocación épica y bélica que lo mueve que en otro de sus discursos famosos abordará el tópico de las armas y las letras para sancionar, sin dudar, la superioridad de las primeras sobre las segundas. Lo hace, empero, en forma engañosa, y con resultados que, asumidos por la sutil pluma cervantina, resultan irónicos. Su

---

estudio. [...] Luego que Cicerón y Bruto y Hortensio y César introdujeron la parola y las declamaciones, ellos propios la turbaron en sedición, y con las conjuras dieron muerte unos a otros, y otros a sí mismos [...]. Los griegos padecieron la propia carcoma de las letras; siguieron la ambición de las academias; estas fueron invidia de los ejércitos, y los filósofos persecución de los capitanes. Juzgaba el ingenio a la valentía; halláronse ricos de libros y pobres de triunfos» (*Ibid.*, p. 187).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 188. Debe decirse, en justicia hacia Quevedo, que este pone estas opiniones en boca del Gran Turco, y que tal perspectiva ficcional cabe interpretarla irónicamente. El cristiano y hombre de letras Quevedo juzga con dureza su propio oficio y extrema la crítica que le cabe mediante el artificio de encargársela a un enemigo y opuesto funcional, a un musulmán y hombre de armas.

<sup>20</sup> CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. 3ª ed. Barcelona: Planeta, 1982, II, 11, p. 115.

argumento se estructura en varios pasos: 1) excluye de la compulsa a las letras sagradas, pues estas, que tienen por objeto la salvación de las almas, están por encima de cualesquiera otras letras o armas; 2) reduce la extensión de las letras, previamente limitadas a las humanas, a las solas letras jurídicas, excluyendo a las filosóficas, históricas, poéticas, científicas, etc.; 3) identifica como objeto propio de esas letras arbitrariamente limitadas al derecho el logro de la justicia; 4) postula que el objeto propio de las armas es el logro de la paz; 5) concluye, radiantemente, que como la justicia es un instrumento que se ordena a la paz como fin, las letras que procuran dicho instrumento deben de igual modo someterse o subordinarse a las armas que procuran directamente el fin último<sup>21</sup>. Desde luego, toda esta defensa de las armas contra las letras no ha consistido, como cabía esperar de un caballero, en un hecho de armas –un combate judicial, una ordalía, un desafío bélico contra quien sostuviera la tesis contraria, según sucede profusamente en los libros de caballerías–, sino en un hecho de letras, en un discurso admirablemente construido según las normas de la argumentación y la retórica, y que no se priva siquiera de incluir alguno de los admitidos vicios de estas disciplinas, como el sofisma por generalización impropia de sostener como fin de todas las letras humanas aquel que solo es propio de las letras jurídicas. Para hacer triunfar a las armas que sobrevalora, ha debido recurrir a las letras que infravalora, y lo ha hecho, además, admirablemente. Y es que don Quijote cree ser y quiere ser un caballero, un hombre de armas, pero bien sabemos que no lo es, y bien sabemos también que su entera ilusión caballescica y su pretendida condición de caballero no son otra cosa que la proyección y extensión de sus lecturas, esto es, la proyección y extensión de su condición de *hombre de letras* en cuanto lector creativo. Las mejores armas de don Quijote son las palabras que dice –que ha leído y que repite y reelabora–, y no esas viejas armas del bisabuelo que se le quiebran a cada paso.

---

<sup>21</sup> «Siendo pues así, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más; y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina; porque aquella intención se ha de estimar en más que tiene por objeto más noble fin. Es el fin y paradero de las letras..., y no hablo ahora de las divinas, que tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo; que a un fin tan sin fin como este ninguno otro se le puede igualar: hablo de las letras humanas, que es su fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden. Fin, por cierto, generoso y alto y digno de grande alabanza; pero no de tanta como merece aquel a que las armas atienden, las cuales tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida» (CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., I, 37, pp. 418-419).

La actitud de Martín Fierro es diametralmente opuesta, pero también pone en relación causal la pérdida de la edad de oro y la dialéctica de armas y letras. En el canto II de la *Ida*, Fierro rememora con gran sentimiento su personal y particular edad de oro perdida. En obediencia a las raíces más puras del tópico, los tiempos áureos del gaucho son, naturalmente, rurales y pastoriles, entrañan un grado de íntima comunión con la naturaleza y postulan un orden social igualitario en el que el trabajo, si bien existente, no suponía fatiga ni penuria —«aquello no era trabajo/ más bien era una junción...»<sup>22</sup>, y en el que el patrón, que también existía, se comportaba con sus peones como un amigo que convidaba tragos<sup>23</sup> y que habilitaba espacios de juegos y ocio<sup>24</sup>. Para completar esta felicidad social o comunitaria estaba, desde luego, la felicidad familiar del rancho, la mujer y los hijos en perfecta armonía convivencial<sup>25</sup>, como también un tipo de dicha económica —«El gaucho más infeliz/ tenía tropilla de un pelo»<sup>26</sup>— que rememora la cornucopia o la abundancia que resultan propias de las edades doradas<sup>27</sup>. Ahora bien, ante la desaparición de este estado paradisiaco, ¿cuál es la actitud de Fierro? Exactamente la opuesta a la de don Quijote: no ya épica, sino *lírica*. Frente al pretendido caballero que ante una pérdida que equivale a una necesidad insatisfecha decide un plan de acción para restaurar lo perdido y dar satisfacción a la necesidad generada, el gaucho se limita a añorar, lamentar y autocompadecerse por el bien preterido. Allí donde don Quijote actúa para regenerar lo bueno ya pasado e inexistente, Martín Fierro se obstina en la mera *contemplación* celebratoria de ese pasado definitivamente irrecuperable, contemplación que se canaliza en hechos de *letras*, en ese omnipresente *canto* que constituye el centro de su vida. Vemos entonces cómo la relación causal entre el tópico de la edad de oro y el de las armas y las letras opera en las historias de ambos personajes, solo que en cada una la consecuencia causada por el primer tópico se identifica nada más que con una mitad del segundo: en

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Martín Fierro*. Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez. Madrid *et al.*: Colección Archivos, 2001, *Ida* II, 223-224, p. 109; *cfr.* «Y mientras domaban unos,/ otros al campo salían,/ y la hacienda recogían,/ las manadas repuntaban,/ y ansí sin sentir pasaban/ entretenidos el día» (*Ida* II, 187-192, p. 107).

<sup>23</sup> «Y después de un güen tirón/ en que uno se daba maña,/ pa darle un trago de caña/ solía llamarlo el patrón» (*Ibid.*, *Ida* II, 225-228, p. 109).

<sup>24</sup> «Y verlos al cair la noche/ en la cocina riunidos/ con el juego bien prendido/ y mil cosas que contar,/ platicar muy divertidos/ hasta después de cenar» (*Ibid.*, *Ida* II, 193-198, pp. 107-108).

<sup>25</sup> «Yo he conocido esta tierra/ en que el paisano vivía,/ y su ranchito tenía/ y sus hijos y mujer.../ Era una delicia el ver/ cómo pasaba los días» (*Ibid.*, *Ida* II, 133-138, p. 105).

<sup>26</sup> *Ibid.*, *Ida* II, 211-212, p. 108.

<sup>27</sup> «Venía la carne con cuero,/ la sabrosa carbonada,/ mazamorra bien pisada/ los pasteles y el güen vino.../ Pero ha querido el destino,/ que todo aquello acabara» (*Ibid.*, *Ida* II, 247-252, p. 110).

don Quijote, la pérdida de la edad dorada es factor generador de armas que buscan restaurarla mediante un proyecto de acción; en Martín Fierro, esa pérdida genera letras que simplemente añoran, lloran y contemplan lo irremediable. En don Quijote, la carencia y la necesidad son motrices; en Fierro, son inmovilizantes, y condenan al personaje a un duro dilema entre la mera inacción o un tipo de reacción pulsional e irreflexiva que es en rigor lo contrario de la acción militar fundada en el plan, la estrategia y el proyecto. Frente al mal presente, tanto don Quijote como Fierro desean el bien perdido, pero allí donde el primero honra su deseo poniendo en marcha una operación con vistas a su posible obtención, el segundo solo atina a un tipo de autocompasión narcisista, de lamento solipsista, que es la definición misma de la inoperancia y la ineficacia en el plano de la facticidad, aunque resulte, desde luego, fecundísimo en el plano de la discursividad.

La distinción entre restauración quijotesca y mera reacción fierrista es capital, porque mide la distancia, respectivamente, entre la existencia de un proyecto y de una de acción para llevarlo a la práctica, y la ausencia de ambas cosas. Más que restaurar la justicia del pasado en un futuro, Martín Fierro sueña imaginativamente con una ilógica vuelta del pasado mismo, con una fantástica reversión del curso del tiempo, con el absurdo de que «las cosas no hubieran sucedido». No desea lo posible, aunque difícil, sino lo ópticamente imposible, volver la vida hacia atrás. Tan fuerte es en él la absoluta ausencia de toda conceptualización del futuro como espacio para acciones personales y libres, que el tiempo por venir llega inclusive a plasmarse como vacío, como un *no ser* total que apenas mide el espacio de manifestación de un destino prefijado, inevitable, que no da cabida a la libertad humana: «Moreno, voy a decir,/ según mi saber alcanza,/ el tiempo solo es tardanza/ de lo que está por venir»<sup>28</sup>. Es notable que este hombre sin proyecto y completamente volcado hacia el pasado, pura nostalgia y añoranza, no conceptualice el tiempo como pasado, sino como futuro; pero no se trata del futuro como espacio desplegado ante la libertad y la voluntad del hombre, como escenario de su acción proyectiva y efectiva, sino de un futuro cerrado, asfixiante, mero trayecto de un destino inamovible, «de lo que está por venir», no «de lo que yo puedo hacer». Es, claro está, la idea del tiempo y del futuro que se condice con alguien que busca justificar su inacción, su pasividad, su resignación, y que ante la

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, *Vuelta*, XXX, 4349-4352, p. 452.

desgracia entendida como fatalidad solo atina a añorar tiempos mejores y a lo sumo a desahogar su descontento mediante inarticuladas reacciones emotivas y violentas, nunca mediante una rebelión reformista orgánica o un verdadero programa de restauración del pasado *en el futuro*. Nada hay en Fierro de vocación restauradora, todo es en él meramente reaccionario, bajo las formas inertes de un conservadurismo telúrico, ctónico, regresivo, antiprogresivo y fatalista.

Además de meramente reaccionaria, la nostalgia de Fierro es también básicamente individualista. Carece de cualquier capacidad para abarcar las necesidades de la colectividad o para representarse los entresijos de lo social, más allá de sus personales desdichas y dolores<sup>29</sup>. La edad de oro que añora es *su* época de felicidad personal, donde presumiblemente había otros gauchos tan felices como él, pero que no se define, como sí lo hacían los áureos tiempos del discurso de don Quijote, por una esencial nota de dicha y justicia común, *inter-personal*, colectiva, signada precisamente por una general ignorancia de «estas dos palabras de *tuyo* y *mío*»<sup>30</sup>. La edad de oro de don Quijote es histórico-mítica, pertenece al pasado de la humanidad; la de Martín Fierro es personal-ensañativa, pertenece al pasado del individuo; don Quijote conoce aquellos tiempos por tradición y por lecturas, Martín Fierro por experiencia y por recuerdos; la áurea edad del *Quijote* es —o fue— de todos los hombres, la del *Martín Fierro* es un bien exclusivo y privado del atribulado individuo que la añora y la canta. Pese a que la insistente queja de Fierro adopta a menudo una forma enunciativa plural, y pese a que dice cantar «para bien de todos» y asume inclusive en ciertas circunstancias una representatividad del entero colectivo de los gauchos, pretendiendo que sus males son los mismos que los de muchos otros—«ansí empezaron mis males/ lo mesmo que los de tantos»<sup>31</sup>—, lo cierto es que la reacción desordenada y pulsional del personaje obedece exclusivamente a sus propias e individuales desgracias, responde al estímulo y al rencor de su experiencia personal e intransferible, y genera un

---

<sup>29</sup> Martínez Estrada, al señalar esta limitación de Fierro, la extiende asimismo a otros gauchos del poema, y aun a la totalidad de los gauchos —¿y de los argentinos?— como pueblo: «Martín Fierro no es un rebelde, sino un desdichado. Su instinto de la libertad atañe a su cuerpo, le pertenece al cuerpo como la facultad de andar. Tampoco son rebeldes Cruz ni Picardía. Son seres agrestes, en el seno de una sociedad agreste, en un mundo agreste. Pero a todos les falta la conciencia de lo que trasciende del individuo a la colectividad, no solamente porque los problemas sociales son de por sí complejos, sino porque está en la índole de nuestro pueblo no sentir lo social» (MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. 2 vols. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948, I, p. 316).

<sup>30</sup> CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., II, 11, p. 113.

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Martín Fierro*, ed. cit., *Ida*, II, 283-284, p. 112.

tipo de discurso lamentatorio que, más allá de ocasionales enunciaciones en primera persona plural, se define como inequívocamente autocentrado en la más neta individualidad: aquí me *pongo* a cantar; que voy a cantar *mi* historia; y sepan cuantos escuchan de *mis* penas el relato; y un largo etcétera.

Las contrastantes actitudes de don Quijote y Martín Fierro revelan, claro está, dos vocaciones, dos raigales e igualmente nobles constituciones psíquicas y espirituales, dos arquetipos de humanidad que deberían establecer entre sí, debidamente ponderadas e integradas, una relación de complementariedad, de provechoso comercio recíproco. En toda persona existe una natural inclinación o bien a la vida activa, o bien a la contemplativa, pero lo ideal es que el predominio de un polo no asfixie o haga desaparecer por completo al otro. Cuando tal cosa ocurre, el resultado desemboca en la patología. Bien sugirió Homero, por boca de Fénix, que todo hombre completo debería educarse, por igual, en decir palabras y en hacer hazañas, en la discursividad y en la facticidad, en la contemplación y en la acción, en conocer y en obrar. Un obrar que no se funda en un recto conocer previo, es desatino o ilusión; un conocer que no habilita una fructificación operativa posterior, puede ser también ilusorio. Las letras *conocen*, iluminan el objeto, lo valoran y encarecen como apetecible; las armas buscan, y eventualmente obtienen ese objeto previamente conocido y valorado por las letras, *obran*. El conocimiento puede acaso permanecer en sí mismo y limitarse a inteligir, pero está llamado a derramarse sobre una acción que lo consolide; la acción, a su vez, es imposible si antes no conoce. Por decirlo con una vieja fórmula de la filosofía clásica, levemente modificada, *operari sequitur intelligere*.

Así pues Martín Fierro es un puro *intelligere*, una pura contemplación que no fructifica en acción. No podemos llamar acción, en efecto, a sus atolondramientos, violencias inconducentes, reacciones contradictorias, arranques irreflexivos y explosiones meramente pulsionales que lo llevan de acá para allá sin que se sepa bien por qué. Fierro carece de proyecto de acción, y carece de él porque su misión en este mundo no es obrar, sino cantar, esto es, conocer. Las palabras y las hazañas que Fénix exigía a Aquiles por igual, no cohabitan en nuestro gaucho: en él, las palabras colman todo el espacio, y no son palabras proyectivas como las de las asambleas políticas, sino retroyectivas como las de la introspección subjetiva; no profetizan, sino historian; no construyen, sino describen; no crean,

sino evocan. Es evidente que en *Martín Fierro* el tópico de las armas y las letras no se plantea ni desarrolla en términos explícitos, pero sí se adivina en la ajetreada vida del personaje la gravitación de una dialéctica entre dos destinos antagónicos que disputan su persona y en cierta manera acaban definiéndola de un modo contradictorio y dramático: un destino de cantor –única forma posible de letras, íntegramente orales, en el gaucho–, y un destino de armas bárbaras y violentas tanto para con él mismo –las obligadas armas que ponen en sus manos en el fortín tras su forzado reclutamiento– como para con los demás –el cuchillo casi siempre asesino y rebelde, y solo una vez justiciero, que tanto le vale para matar al negro y al otro parroquiano en la pulpería, para enfrentar a la partida del sargento Cruz, o para dar condigna muerte al indio que atormentaba a la cautiva–. Puede hablarse en Fierro, en consecuencia, más que de una tónica y tradicional disputa entre armas y letras, de una agonal y desgarradora *dialéctica del cuchillo y la guitarra*, que el mismo personaje reconoce como definitiva de su desgracia cuando, tras señalar el paso de una esfera a la otra mediante palabras que expresan el fin de su vida pacífica y el comienzo de su carrera de rebelde fugitivo –«Yo he sido manso primero/ y seré gaucho matrero»<sup>32</sup>–, recurre a la mención simbólica de ambos objetos para indicar mediante ellos lo más propio de una y otra vida, la futura y la pasada, la del hombre de armas y la del hombre de letras cantadas: «Yo abriré con mi cuchillo/ el camino pa seguir»<sup>33</sup>; «Ruempo, dijo, la guitarra/ pa no volverme a tentar»<sup>34</sup>. El cuchillo no es arma noble ni bélica, sino manifestación de la violencia delictiva o de cierta barbarie consuetudinaria. Salvo la señalada excepción de la defensa de la cautiva, Fierro recurre a él no para hacer justicia, sino para todo lo contrario, para violentarla o enfrentarla. A diferencia de la espada del héroe, el cuchillo de Fierro no es el instrumento de un orden moral y legal, ni el medio constructor de la paz, sino la expresión del desorden, el delito y las pasiones desbocadas: lo es con evidencia absoluta cuando el protagonista asesina y cuando se resiste a la partida policial, pero también cuando un Estado sustancialmente autoritario y arbitrario pone armas en sus manos para obligarlo a formar parte de una injusticia sistémica durante su reclutamiento en el fortín, y lo es inclusive cuando ejecuta la defensa de la cautiva, acto justo de suyo, pero movido más por la pulsión

<sup>32</sup> *Ibid.*, *Ida*, VI, 1103-1104, p. 150.

<sup>33</sup> *Ibid.*, *Ida*, VIII, 1389-1390, p. 164.

<sup>34</sup> *Ibid.*, *Ida*, XIII, 2275-2276, p. 202.

irreflexiva que por un proyecto de orden racionalmente definido. Las armas de Fierro no sirven, pues para recuperar la edad de oro perdida, sino para alejarse aún más de ella, para consolidar y agravar los efectos destructivos de la presente *ferrea aetas* que –no lo perdamos de vista– su mismo nombre *Fierro* viene a proclamar. Por otra parte, nuestro gaucho no ama las armas; recurre a ellas como una extrema necesidad de supervivencia o como una descaminada expresión de su protesta, pero no son su vocación sino su fatalidad, según se encarga de dejar en claro desde el comienzo mismo de su narración autobiográfica: «Y sepan cuantos escuchan/ de mis penas el relato/ que nunca peleó ni mató/ sino por necesidad»<sup>35</sup>. Muy otra es su vocación, ya lo sabemos: el canto, las letras. A diferencia de don Quijote, que es objetivamente un hombre de letras, un lector creativo, un imaginativo portentoso, pero se piensa a sí mismo como un hombre de armas y obra en consecuencia, Martín Fierro es y se piensa como cantor, haciendo coincidir en perfecta armonía su ser objetivo, su percepción subjetiva y su proyecto de vida, que no es heroico, sino artístico. Todo el canto primero de la *Ida* está dedicado por el cantor a definirse como tal, a dejar perfectamente establecida su misión en la vida: «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/ vine a este mundo a cantar»<sup>36</sup>. Es en este canto, canto en el que consiste su misión, donde radica la única posibilidad real de poder en Martín Fierro, donde solamente pueden aflorar esa operatividad y esa eficacia que los héroes verdaderos demuestran en el combate y en la acción; es por ello que cuando vemos a Fierro desafiante, incluso arrogante, su desafío y su arrogancia no se refieren a su brazo armado ni apelan a duelos físicos, sino apuntan a su única fortaleza posible, la del duelo verbal y musical: «Yo soy toro en mi rodeo/ y torazo en rodeo ajeno,/ siempre me tuve por güeno/ y si me quieren probar,/ salgan otros a cantar/ y veremos quién es menos»<sup>37</sup>. Podría haber dicho, tanto para obtener la fácil rima como para coronar de modo previsible su alarde compadrón, «salgan otros a *pelear*». Pero no. La rima –y con ella la idea– que le viene es *cantar*. Como los héroes, Fierro aspira también a la gloria, pero naturalmente su legítima manera de alcanzarla no es la batalla,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, *Ida*, I, 103-106, p. 103.

<sup>36</sup> *Ibid.*, *Ida*, I, 31-36, p. 100.

<sup>37</sup> *Ibid.*, *Ida*, I, 61-66, p. 101.

sino el canto: «Que no se trabe la lengua/ ni me falte la palabra./ El cantar mi gloria labra»<sup>38</sup>. Martín Fierro vive de, por y para las letras, aun si estas, como sucede famosamente en la final payada con el moreno, deben revestirse de un ropaje agresivo, casi bélico, y expresarse en términos de desafío, de duelo y aun de venganza. Es evidente que en todo el episodio de la payada gravitan la sorda amenaza y la presencia latente de *otro* duelo, físico, real, que Fierro teme mas no ocurre —«Ya conozco yo que empieza/ otra clase de junción»<sup>39</sup>—, y que en la misma pretensión del canto y la guitarra de sustituir y sublimar al cuchillo y a la sangre se manifiesta la fuerza potentísima de estos como fatalidad y como sombra inevitable de la vida del protagonista del poema, y acaso de todos los argentinos. Pero el caso es que por sobre esa presencia gravitante o latente, la sangre y el cuchillo no aparecen en el texto, y las letras desplazan por completo a las armas de la escena. El poema no concluye, en rigor, con un triunfo guerrero, con un combate apotéotico, a la manera de la épica heroica, sino con una competencia de canto y una serie de buenos consejos y refranes, esto es, con una indudable apoteosis de las letras. El canto, al salir en reemplazo del cuchillo como instrumento apto para dirimir diferencias y primacías, lo anula y conjura; el duelo bárbaro de la sangre y el acero cede al duelo civilizado e incruento de la palabra, el enfrentamiento físico cede al debate de ideas, y al cabo del debate de ideas y de la confrontación de palabras lo que queda no son ya cadáveres, sino la paz.

Martín Fierro no pretende actuar mediante la palabra sobre la realidad, sino apenas *consolarse* de lo negativa y adversa que es ella y, siendo que es también fatal, de su propia resignada inacción. He aquí pues el principal, el único móvil del discurso de Fierro, el consuelo. Él mismo lo declara abiertamente en la estrofa inicial del poema, que por demasiado célebre y sabida quizás no siempre analizamos con detenimiento:

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, *Ida*, I, 37-39, p. 100.

<sup>39</sup> *Ibid.*, *Vuelta*, XXX, 4479-4480, p. 456.

<sup>40</sup> *Ibid.*, *Ida*, I, 1-6, p. 99.

El sujeto asume una acción, un proyecto podría suponerse. Pero esa acción no es la de los héroes, no es luchar, combatir, trabajar en pos de un objetivo político o legal de justicia y de orden comunitarios. Esa acción es *cantar*, es una generación de dichos, no de hechos, de palabras y discursos, no de objetos reales o de obras tangibles. Establecida su única acción posible, que es discursiva y no fáctica, declarará la causa de dicha acción, el *desvelo*, la *pena*. No tomará la palabra, pues, como podía tomarla el héroe en una asamblea, para sostener ideas que abonen una acción militar o política, para diseñar un plan o un proyecto que permita dar el salto de lo declarativo a lo operativo. Hablará simplemente para expresar su pena, para quejarse, para desahogarse<sup>41</sup>. No será su palabra un instrumento de acción sobre objeto alguno, sino un canal de expresión del mismo sujeto. No es palabra objetiva como la de los héroes, sino palabra subjetiva como la de los poetas, y esta característica definitoria la explaya Fierro enseguida al sentar el modo de su acción discursiva, al decir que ha de cantar *como la ave solitaria*. Su canto ha de ser espontáneo como el de un ave, ha de ser un armónico de la voz misma de la naturaleza<sup>42</sup>, igual de gratuito e inútil –e igual de bello– que los gorjeos de un pájaro. Ningún proyecto, ningún propósito que vaya más allá del propio canto o del propio cantor. Y por último, para ratificar la raíz autocentrada de todo el proceso, declara Fierro el fin, el objeto de su canto: consolarse. El hombre que canta como las aves lo hace porque *con el cantar se consuela*. El objetivo buscado no trasciende más allá del sujeto, no apunta a la realidad objetiva, no digamos ya para modificarla, sino al menos para representarla o reproducirla; el objetivo declarado del cantor no es siquiera atacar o denunciar esa realidad que tanto le duele –aunque ocasionalmente lo haga, no es ese su fin principal aquí confesado–, sino sencillamente atenuar o mejorar su propio dolor mediante el consuelo que la palabra le aporta. Y no ha de ser poco el consuelo que necesite, porque su pena es enorme, es *estrordinaria*. En la epopeya, la excepcionalidad es una característica objetiva del héroe, es

---

<sup>41</sup> «Mucho tiene que contar/ el que tuvo que sufrir» (*Ibid.*, *Vuelta*, I, 31-32, p. 268); «Brotan quejas de mi pecho./ brota un lamento sentido;/ y es tanto lo que he sufrido/ y males de tal tamaño,/ que reto a todos los años/ a que traigan el olvido» (*Ibid.*, *Vuelta*, I, 103-108, p. 271).

<sup>42</sup> No es por cierto la única vez que Fierro asimila su canto al de la naturaleza o lo compara con fenómenos naturales: «Las coplas me van brotando/ como agua de manantial» (*Ibid.*, *Ida*, I, 53-54, p. 101); «Me salen coplas de adentro/ como agua de la virtiente» (*Ibid.*, *Ida*, III, 305-306, p. 114).

el héroe el que es extraordinario, fuera de lo común; aquí, la excepcionalidad se transfiere del héroe –o del antihéroe– a su pena, del orden de lo objetivo al orden de las percepciones subjetivas, del plano de los hechos al de los sentimientos. Se trata de un personaje igual a todos, comparable a cualquier otro<sup>43</sup>; lo incomparable es su dolor, o mejor aun, su sensación de dolor. De lo épico hemos pasado a lo lírico.

En nuestro país, Martín Fierro es el padre simbólico de los artistas sensibles y condolidos, de los intelectuales ahítos de análisis y diagnósticos y huérfanos de terapéuticas, de los científicos sociales y humanistas conmovidos ante los dolores del pueblo y pulsionalmente llevados de sus nobles sentimientos a la identificación irreflexiva, fanática a menudo, con todo tipo de compromiso ideológico de apresurada adhesión y fácil receta, y muy frecuentemente de violenta praxis. De haber nacido y vivido en el siglo XX y haber accedido a los beneficios de la escuela de Sarmiento, de la ley de educación común de Roca y de la reforma universitaria de 1918, Fierro sería hoy un colega nuestro, un escritor *engagé* de selecto corazón y fino espíritu, un destacado miembro de la *intelligentsia* bienpensante que argumentaría periódica y brillantemente en la prensa, en la cátedra o en los escenarios bajo la forma de encendidos monólogos o sonoros cantos de protesta todo lo que está mal, pero que no sería capaz en absoluto de elaborar –ni menos aun de ejecutar– un proyecto de acción eficaz para revertir ese mal. Por eso su historia no es una epopeya, sino una elegía, y su vida no es heroica, sino novelesca. Su alma posee la complejidad y la impotencia, fascinantes, del teórico puro, del contemplativo bienintencionado pero abrumado cordialmente por lo que ve y no tolera, por el dolor universal que siente desplomársele encima y no lo deja moverse, o si acaso lo deja, lo mueve bajo la forma de repentino y caótico impulso sin dirección alguna. No dudaría en apoyar soluciones violentas y en sumarse a ellas, aunque tales soluciones carecieran por completo de lógica, porque su militancia estaría antes dictada por la pasión que por el sereno análisis, por el visceral hambre y la afanosa sed de justicia que por una ponderada construcción estratégica y cabalmente *justa*. Nos deleitaría con brillantes construcciones discursivas, imaginales y aun conceptuales, pero la clave del deleite radicaría

---

<sup>43</sup> El propio Fierro declara su condición común: «Así empezaron mis males/ lo mesmo que los de tantos,/ si gustan... en otros cantos/ les diré lo que he sufrido» (*Ibid.*, *Ida*, II, 283-286, p. 112). Objetivamente hablando, los males de Fierro son iguales a los de muchos otros, pero a él no le interesa narrarnos esos males –aunque necesariamente deba hacerlo para poder fundamentar su queja–, sino *lo que ha sufrido*, esto es, el modo particular y único en que esos males objetivos y comunes han repercutido en su subjetividad. Nada más alejado de lo heroico y de lo épico.

siempre en la paradoja, la contradicción y la belleza de lo imposible. Tal vez su alma –permítasenos fantasear un poco– reencarnaría, o acaso reencarnó realmente, en el nobilísimo corazón y el potente cerebro de su mayor exégeta y más grande ensayista argentino de la pasada centuria, Ezequiel Martínez Estrada. Tal vez haya sido el espíritu de Fierro el que redactó, con pulso de fiebre y de desgarró, la inmisericorde radiografía de nuestra atribulada pampa, denunciando en forma definitiva sus imposibilidades, sus traumas constitutivos, sus aberraciones, su *fatum*. Pero al hacer su denuncia, al sentar su diagnóstico inapelable y cierto, no habrá extendido receta alguna para tratar la enfermedad detectada y magistralmente descrita, sino habrá ejecutado, a lo sumo, un canto de ave solitaria, tan solo para consolarse. Habrá expresado como desahogo su pena extraordinaria, y de la mano de esta, nos habrá abrumado –y maravillado– con su contradicción, su pulsionalidad tanática, su narcisismo, su genialidad poética, su obseso patetismo y su absoluta parálisis, solo capaz de ceder, acaso con fascinación instintiva y adolescente fatiga senil, ante el llamado de violentas e inconsistentes aventuras revolucionarias desatadas en lejanas y románticas islas del Caribe.

Para dar fruto, para ser algo más que una mera –bien que brillante y sincerísima– nostalgia de una perdida edad de oro y una descarnada diagnosis de su ausencia actual, la contemplación, las letras, el canto de Martín Fierro habrían requerido de una mente reflexiva y de un brazo ejecutor que no podían ser los propios. Fierro habría requerido del complemento, de la hermandad misional de un cabal hombre de estrategia, de acción, de armas –y entiéndanse aquí las armas, desde luego, como expresión metonímica de una más amplia capacidad de ejecución y gestión que es ante todo política, y no estrictamente bélica–, que supiera escucharlo, interpretarlo, traducirlo en términos de praxis eficaz, y contenerlo en sus excesos de pasión y yoísmo. Los hombres capaces por igual de contemplación y acción, de fuerza discursiva y fuerza factitiva, de don de profecía y don de conducción, son asaz raros: no a cada rato aparece un Moisés, y aun Moisés necesitaba apoyarse en la verba de su hermano Aarón, más ducho que él en las lides del discurso. En nuestro país hemos tenido solo un hombre así, Sarmiento, y lo hemos maltratado. Pero a falta de estos excepcionales especímenes, lo que se impone es una fértil y sólida alianza de hombres contemplativos y activos, de hombres de letras y de armas: Alberdi y Urquiza pueden ser un buen ejemplo. En la ficción, el caso de Fierro emblematiza la

orfandad de la contemplación sin acción, de la clarividencia sin brazo, de la emotiva y genuina percepción y vibración de las cosas sin una condigna facultad operativa que permita intervenir eficazmente en las cosas. Fierro es el intelectual –seductora encarnación de intelectual ágrafo y originario, como los primitivos vates– en busca del político, el hombre de pensamiento desesperadamente necesitado del hombre ejecutivo que dé concreción a sus sueños de justicia y de paz. El entendimiento entre el intelectual y el político, bien lo sabemos, no es nada fácil: es un camino necesariamente erizado de conflictos, desconfianzas, incomprensiones, recelos y egoísmos. Pero es también absolutamente necesario. Solo juntas, solo fortalecidas en recíproco maridaje, letras y armas encuentran su plenitud. Acaso convencidos de esto, y deseosos de regalarle esa plenitud de consumación humana y social a nuestro gran poema nacional, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas imaginaron, a comienzos del pasado siglo, que el *Martín Fierro* era una obra épica y su protagonista un héroe, un héroe cantor, un poeta caballero de las pampas capaz no solo de palabras, sino también de bellas y eficaces acciones transformadoras y mejoradoras del orden social<sup>44</sup>. Se engañaron, desde luego, y sin querer engañaron también a varias generaciones de argentinos. A despecho de toda legítima aspiración heroica, el gaucho Martín Fierro, ese querible hermano nuestro, no es un héroe ni un caballero, no es un hombre de armas sino apenas un hombre de letras, nada más –y nada menos– que un gran poeta, un desgarrado cantor de su perdida edad de oro y hoy, también, de la nuestra.

---

<sup>44</sup> LUGONES, LEOPOLDO. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 119, 133, 149; ROJAS, RICARDO. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*. 2 vols. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1960, II, pp. 546-557.