UNAMUNO Y LA VALORACION CRITICA DEL «MARTIN FIERRO»

En memoria de Manuel García Blanco

La obra artística, en su relación con la crítica, sugiere frecuentemente la ambigüedad y el equívoco. Durante muchos años, *Martín Fierro,* el máximo poema de la literatura gauchesca argentina, no fue ajeno a ese riesgo. Conoció una inusual difusión popular, la indiferencia de la opinión culta, elogios que por su misma superficialidad no agregaban nada o desmerecían al texto y aun juicios francamente adversos. Como un indicio de la desmesura a que puede llevar el equívoco cultural, recuérdese que todavía en 1880, el *Anuario* de Alberto Navarro Viola, siempre atento y cortés con cualquier novedad ultramarina o con cualquier remedo local, llamaba a *Martín Fierro* «epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos» [1] y lo desacreditaba literariamente en términos absolutos.

Fue Miguel de Unamuno el primer escritor de habla española que analizó extensamente el poema de José Hernández y destacó entusiastamente su belleza, su originalidad y sus valores universales. Lo hizo a través de un largo ensayo publicado en *La revista española* [2] el año 1894 y en numerosas alusiones y comentarios con los que se inicia la valoración moderna de la obra.

El reconocimiento de Ricardo Rojas en su magna obra sobre las letras argentinas es tan explícito como justo: «En España, Miguel de Unamuno, espíritu independiente y genial, nutrido de ciencia eterna, fue de los pri-

1. *Anuario bibliográfico de la República Argentina.* Año 1879. Buenos Aires, Tall. gráf. Imprenta del Mercurio, 1880, 271.

2. «El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino»), *La revista española*; quincenal; literaria, científica, política. Madrid, I, 1, 5 de marzo, 1894, 5-22. Aunque este ensayo se ha reimpreso muchas veces (en las *Obras Completas*, Madrid, Aguado, 1958, VIII, 47-63), prefiero, para mayor fidelidad, citar el texto original. Utilizo el ejemplar de *La revista española* que perteneció a Ricardo Rojas y que hoy se guarda en el Instituto de Literatura Argentina «Doctor Ricardo Rojas» de la Universidad de Buenos Aires. Después de cada cita indico la página entre paréntesis.

meros en proclamar la primacía del cantar indiano...» [3]. Rojas reproduce en *Los gauchescos* varios textos de Unamuno, generalmente para corroborarlos, aunque disiente con el carácter acentuadamente español que atribuye Unamuno al poema. Dos varones que, en el seno de sus propias naciones, alcanzaron un magisterio cultural intenso y que coincidieron en ver a la literatura como trasunto profundo de hombre y pueblo, inician así, decididamente, la comprensión del texto de Hernández. También Marcelino Menéndez y Pelayo se fundamenta en Unamuno cuando escribe sobre Hernández [4]. Posteriormente, casi todos los estudiosos de la obra de Unamuno o del poema gauchesco han corroborado el carácter precursor del ensayo del escritor vasco. Recordaré los trabajos de John E. Englekirk [5], Guillermo de Torre [6] y, muy especialmente, el intenso estudio que dedica al tema Manuel García Blanco en su obra *América y Unamuno* [7]. Me consta, por la correspondencia que mantuve con el erudito profesor de Salamanca, la persistencia y el escrúpulo con que encaró su investigación.

La palabra se juega en un tiempo impredecible. Hace quince años Manuel García Blanco disertó en esta Salamanca sobre aspectos del mismo tema que hoy me ocupa. Sus datos son muchos, su mirada es penetrante. Surgen sin embargo ante mí nuevos nexos, nuevas implicaciones que se atan al tronco inicial. Lenguaje sobre otros lenguajes, texto sobre un texto que habla de otros textos, postexto y pretexto, entra mi palabra en ese desconcertante juego de contraplanos en que toda escritura se reconstruye incesantemente. Siempre lo que importará de veras ha de ser la chispa inicial. Y en este caso, todo mana del diálogo que a través de tan largas separaciones entabla Unamuno con Hernández. Eco de ecos, espero que el lector se sume a la palestra y con ello atenúe la sensación de redundancia que tantas veces desalentó mi tarea.

3. *La literatura argentina*, I, *Los gauchescos*, Buenos Aires, Coni, 1917, 474.
Más hacia nuestros días, Carlos Alberto Erro escribe coincidentemente: «Parece mentira que el primer gran catador del poema más criollo que poseemos no haya sido un argentino sino un español, y un español que nunca había estado en nuestro país. Bien merece Unamuno la designación de impar rabdomante de nuestra literatura» («Unamuno o la fe en el idioma», *La Nación*, Buenos Aires, 13 de diciembre, 1964, 4.ª sección, 1). Emilia de Zuleta señala también a Unamuno como «el descubridor, para todo el ámbito hispánico», del valor del *Martín Fierro*, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966, 130.
4. *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, V. Suárez, 1913, 473-474.
Menéndez y Pelayo es el primero en glosar el artículo de Unamuno en *La revista española*.
5. «Unamuno, crítico de la literatura hispanoamericana», *Revista iberoamericana*, México, vol. 3, n.º 5, febrero de 1941, p. 19-37. (Incluye una bibliografía de los trabajos de Unamuno sobre literatura iberoamericana, 35-37).
6. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1963, 19-72.
7. «La poesía gauchesca», *América y Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, 343-367. Anteriormente ese texto apareció en las *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericanas*, Salamanca, 986, I.

La crítica es un singularísimo metalenguaje sacudido por la elección y el riesgo. Como en cualquier otra expresión poética arranca de una atracción racionalmente inabarcable, a veces, de un deslumbramiento. Ese es el ánimo que a través de los muchos testimonios hoy conocidos, sabemos que embargaba a Unamuno después de la lectura del libro. «¿Has oído hablar de *Martín Fierro,* el poema gauchesco del argentino José Hernández?» —le pregunta a su paisano Juan Arzadun en una carta fechada en Bilbao el 3 de agosto de 1892—. Y allí mismo expresa: «Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy, a mi gusto. Del empuje de los primitivos; asombroso» [8]. ¡Cuántos años iban a pasar, cuántas incomprensiones y cuántas reticencias debería salvar el canto de *Martín Fierro,* para que los propios argentinos le reconocieran los méritos que le atribuye ya en 1892 uno de los españoles más geniales de su tiempo y de los tiempos todos! A través de esta primera expresión documentada, parte de una vasta tarea oral y escrita de difusión, no pocas veces ardiente, que el propio Unamuno llamó «apostolado», empieza *Martín Fierro* su destino universal. Así como Baudelaire crea a Poe, Unamuno crea a Hernández. Toda palabra esencial espera otra voz que la entienda y la fecunde.

Sobran testimonios para demostrar que Unamuno, frente al poema argentino, experimenta ese rapto, esa divina enajenación, que, desde *Fedro,* caracteriza a la actitud poética. En marzo de 1894, al prologar la obra de un escritor salmantino, Unamuno declara el deslumbramiento que *Martín Fierro* le había producido: «Andaba fuera de mí con el *Martín Fierro,* poema popular gauchesco, enamorado perdidamente de su frescura y su pujanza, del alma cándida y briosa que en él se refleja. Ejercía en pro una especie de apostolado, empeñándome en que lo leyeran mis amigos y hasta en obligarles a que les gustara...» [9]. No se inscribe esta adhesión espontánea en la genérica cordialidad por las letras hispanoamericanas que caracteriza otros comentarios suyos. Aclara Unamuno en el mismo prólogo que *Martín Fierro* puede ser, para las letras españolas, un camino de vuelta hacia lo popular y terrígena: «Veía, entre otras cosas, en el poema gauchesco, un arma de combate, algo que ayudara a volvernos a la poesía del pueblo; pues así como el gigante Anteo dicen que cobraba fuerzas frescas del contacto con la tierra, su madre, así también

8. «Cartas de Miguel de Unamuno», Buenos Aires, *Sur,* a. XIV, n.º 119, septiembre de 1944, 53. La cita Manuel García Blanco, *o. c.,* 344.

9. Prólogo a *Querellas del ciego de Robliza* de Luis Maldonado, firmado en el mismo mes de marzo de 1894 cuando concluye su trabajo sobre *Martín Fierro.* Tomo la cita de Manuel García Blanco, *o. c.,* 345.

de su bautismo en el espíritu popular había de recobrarlas nuestra poesía, aquejada de dolencias tan pestíferas, atestada de neogongorismo, neoculteranismo, decadentismo, parnasianismo, pseudorrealismo y plagada, en fin, de todas las lacerías que brotan del yo satánico e insoportable» [10]. He aquí a Unamuno entero: su rotundidad cortante, su rechazo por lo artístico puro. Mucho de lo que incidentalmente apunta en el párrafo transcripto, está repetido o ampliado en su artículo del mismo año, publicado en *La revista española,* donde campea también un entusiasmo que no se borraría. Un testigo que evoca ese momento de la vida de Unamuno, declara: «Andaba a la sazón Unamuno muy embebido y entusiasmado con la lectura del poema gauchesco *Martín Fierro* que nos leía diariamente a los amigos como si quisiera hacérnoslo aprender de memoria». [11]

Siempre vuelve Unamuno a su juvenil hallazgo [12] del que hay también ecos diversos en su obra literaria [13]. En 1899, rememora: «Me acuerdo el efecto que me produjo la lectura del *Martín Fierro.* Y al insistir en la analogía entre la campaña contra el indio y la reconquista, agrega: «Aquellos gauchos son nuestros aventureros y el soplo que anima a ese poema hermosísimo en su misma monotonía es el soplo de nuestro viejo *Cantar de Mío Cid,* de nuestros primitivos romanceros» [14]. Al escribir en 1907 sobre «El caballo americano», recuerda lo que trece años antes dijo sobre *Martín Fierro,* «que fue por entonces una de las lecturas que más me impresionaron» [15]. Doce años después, a propósito de un comentario de Ricardo Rojas sobre las ediciones de *Martín Fierro,* destaca que lleva veinticinco años llamando la atención de sus compatriotas sobre el poema «sin muy grande resultado» [16]. Otra vez encuentra la motivación cultural

10. *Ibid.*

11. El testigo, persona de la amistad de Unamuno, es el poeta Cándido R. Pinilla y el recuerdo se incluye en el prólogo a la obra de Maldonado citada en nota 9. Cf. Manuel García Blanco, *o. c.*, 347, n.° 1.

12. Confirma el entusiasmo, del interés nunca borrado de Unamuno por el *Martín Fierro*, la abundancia de referencias fundamentales y de alusiones que hay en su obra. En las *Obras Completas* (Madrid, Aguado, 1959-1963, c. 1958, 14 v.) se menciona el poema en los siguientes lugares: III (496, 584), IV (130, 410, 794, 911, 919, 948), VI (799, 830, 850, 926, 955), VII (9, 10, 129, 130, 131, 133, 137), VIII (47-50, 53-58, 63, 65, 71-72, 82, 90, 92, 103, 165, 191, 384, 527, 593), X (428, 534), XI (580). Las referencias a José Hernández aparecen en: IV (794), VIII (47-63, 49, 52, 58, 89), X (534).

Las fichas de un archivo ideológico sobre Unamuno de un profesor de Berkeley confirman casi totalmente las referencias que yo había anotado. Debo los datos, recibidos al concluir este envío, al Profesor de Berkeley (California), Dr. Martín C. Taylor, quien me los transmite de un colega suyo cuyo nombre no me da. A ambos les agradezco la oportunidad de testar mi propia búsqueda.

13. Los ha analizado por vez primera García Blanco (*América y Unamuno*, ed. cit., 364-367).

14. «Carta a Casimiro Muñoz», *El Imparcial*, Azul, 12 de abril de 1899, y *El Sol*, Buenos Aires, 23 de abril de 1899. Tomo la referencia de García Blanco, *o. c.*, 350-351.

15. *La Nación*, Buenos Aires, 14 de julio de 1907, En *o. c.*, ed. cit.

16. «La fiesta de la raza», *La Nación,* Buenos Aires, 29 de noviembre de 1919, En *o. c.*, VIII. 591-597.

de tal falta de eco: «...para que ese poema y otras obras hispanoamericanas, como ella henchidas de alma popular, prendan aquí en España hay que escardar aquí primero la grama y broza del iberoamericanismo oficial y oficioso» [17]. *Martín Fierro* alienta en la obra de Unamuno, vuelve a su alma, incita su pensar, se constituye en una clave para su entendimiento de América y de la propia España. La presencia de *Martín Fierro* es la más abundante en los artículos que suman más de un centenar dedicados por Unamuno a temas de Hispanoamérica. Entre todos ellos el más importante es el ensayo de 1894, publicado en *La revista española,* en el que centraré desde ahora mi análisis.

Tenía Unamuno veintinueve años cuando escribe ese artículo titulado «El gaucho Martín Fierro». Una inteligencia de amor anima su escrito. El poema de Hernández es para Unamuno, simultáneamente, símbolo potente de lo popular argentino y revelación sobre el carácter universal de lo hispánico. Declara así con insofocable entusiasmo: «...es una hermosura, una soberana hermosura, lo más fresco y aun hondamente poético que conozco de la América Española, y aún apurando mucho...» (7).

El primer movimiento de una crítica sensibilizadora y sensible brota de un estado de total simpatía como el que hemos documentado en el caso de Unamuno respecto al *Martín Fierro.* En el autor de *Niebla* no cabe advertir discontinuidad entre las diversas manifestaciones expresivas, dominadas todas por idéntico impulso poético. En sus páginas sobre el poema gauchesco se concentran ideas y sentimientos que reaparecen en toda su obra. Al reconocer Unamuno la poesía de Hernández se reconoce a su vez en ella. En el canto sencillo de Fierro advierte ese cálido centro humano que individualiza a toda poesía nacida para vivir siempre, una suerte de primitivismo trascendental. Por eso, cuando sobre él habla, sube a su voz una sensible identidad con lo que de hirviente y joven hay en el torrente de la creación lírica.

El ensayo que publicó en *La revista española* fue el primero de los muchos que iba a dedicar Unamuno a la literatura hispanoamericana en el curso de su existencia. Está fechado en Salamanca en febrero de 1894 y apareció en el mes de marzo de ese mismo año en Madrid. Se vincula a su iniciación de escritor y al comienzo de su carrera como crítico. Esas páginas son, indudablemente, fruto de una sorprendente madurez intelectual. Su toma de posición frente a un libro al que nadie hasta entonces había concedido extraordinario valor estético, destaca ya la independencia de juicio que singulariza a su personalidad.

17. *Ibid.*

Unamuno atiende con sutil intuición a los matices poéticos de *Martín Fierro,* los vincula con su valor como metáfora del hombre y expresión americana. La admiración de dos obras argentinas —*Martín Fierro* y *Facundo*— sugiere hasta qué punto llegó a penetrar la dramática contraposición dialéctica del espíritu argentino. Este escrito de 1894 revela una inteligencia crítica que no se atiene a la herencia canónica, sino que funda con decisión juicios renovadores. No es fácil imaginar a un escritor joven en la actitud de consagrar un texto desconocido en vez de buscar el apoyo de obras que, por universales, atraen espontáneamente la atención. Resulta, pues, un ensayo iluminativo, tanto para entender a Hernández como para entender al propio Unamuno.

No volvió el escritor vasco a ocuparse de temas hispanoamericanos hasta cinco años después del ensayo sobre Hernández y lo hizo entonces sobre una obra menor, *Nastasio,* de Francisco Soto y Calvo bajo el título de «La literatura gauchesca» [18]. Sólo a partir de 1901, encargado a partir de entonces de la sección hispanoamericana de *La lectura,* se dedicó durante seis años con entusiasmo y regularidad al comentario de libros, hombres, ideas y sucesos del Nuevo Mundo. No dejó después, aunque ya menos sistemáticamente, de escribir sobre temas hispanoamericanos y, además de sus publicaciones, mantuvo una intensísima y afectuosa relación epistolar con escritores de esa región, aspecto cuya importancia conocemos gracias al desvelo de Manuel García Blanco. [19]

El extenso artículo de 1894 sobre el *Martín Fierro* conforma una suerte de modelo, de patrón ideal que con diversas variantes aplicará Unamuno a otras obras y específicamente a las del Nuevo Mundo. Casi todas las ideas que expone en su artículo «De literatura hispanoamericana» [20], con el que inicia su colaboración en *La lectura,* están ya insinuadas o desarrolladas en aquellas páginas. Ellas tienen también un significado precursor más amplio, pues coinciden con su iniciación literaria. Es una significativa coincidencia que el primero de sus ensayos recogidos en el volumen que lleva ese mismo nombre sea también de 1894. [21]

La primera imagen vigorosa de la literatura hispanoamericana se ofrece a Unamuno a través del *Martín Fierro* y ella viene a coincidir con su visión total de la poesía y con su concepción del mundo. Le atrae y le deslumbra en el texto de Hernández la frescura, la estimación por los

18. *La ilustración española y americana,* Madrid XLIII, 22 de julio de 1899, 44-46.
19. «Correspondencias epistolares», en *Unamuno y América,* ed. cit., 31-340.
20. *La lectura,* Madrid, I, 1, enero de 1901, 44-46.
21. Cf. John E. Englekirk (*o. c.*, en nota 5, 1) y Angel del Río, «Miguel de Unamuno», *Revista hispánica Moderna,* New York, I, 1, octubre de 1934, 14.

rasgos nacionales y el dolor patriótico que trasunta. Advierte su carácter original, su fuerza y combatividad y, sobre todo, le conmueve que sus versos corran por el cauce profundo de la lengua y estén exentos del afrancesamiento que tanto atacará en otros escritores de Hispanoamérica. Por eso destaca crudamente su extrañeza de que no haya «entrado» en España «...aquí, donde se nos cuelan tantos neogongoristas, culteranos, coloristas, decadentistas, parnasianos, victorhuguistas y otras especies de estufa venidas de ultramar...» (7-8).

La fuerza y el interés del ensayo de Unamuno provienen de que los versos de *Martín Fierro* le aclaran ideas hasta entonces borrosas. Asociaciones más imaginadas que fundamentadas, aperturas hacia lo polémico, breves notas espontáneas y libres, propias del ensayo, surgen por inspiración y no por ordenamiento discursivo. El apoyo filológico y las referencias universales dan vigor a algunos pasajes. Pero la importancia de la crítica unamuniana surge fundamentalmente de su acercamiento efectivo al poema. Puede así calar en su lado universal (muerte, dolor, injusticia, destino sobre el desnudo fondo de la pampa), metiéndose hasta el íntimo tejido del mundo poético gauchesco.

Es evidente la impronta romántica de su juicio cuando revaloriza exageradamente lo popular, cuando mira al poema como una suerte de emanación telúrica, producto del *genius loci,* en párrafos que, de pronto, revelan una sorprendente coincidencia emocional y conceptual con el vitalismo de los *Studies in Classic American Literature* (1925) de D. H. Lawrence. Es su ausencia de artificiosidad, su desnudo realismo, lo que más le atrae en esa obra, a la que califica como «lo más fresco y más hondamente poético» (7) que conoce de la América hispana. La tierra se anima y engendra hijos con su marca, según la visión romántica de la creación lírica: «...diríase que el alma briosa del gaucho es como una emanación del alma de la pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierta al aire libre de Dios» (11-12). Las mismas expresiones se reiteran significativamente: «briosa frescura» (11), «ruda espontaneidad» (11), «poema popular, rudo, incorrecto, tosco» (22). En otro momento, luego de sintetizar la desdichada historia de Fierro hasta que atraviesa la frontera con Cruz, declara: «En todo este relato ¡qué hermosura!, ¡qué pinturas de luchas, de combates, de huidas!, ¡qué soplo de la pampa!, ¡qué rudeza chorreando vida!» (10).

Estas observaciones de Unamuno aclaran también las razones por las cuales la «crítica culta» desatendió o censuró en la propia Argentina a la obra de Hernández. He recordado ya el juicio con que el *Anuario bibliográfico argentino,* expresión de las minorías europeizantes de Buenos Aires,

atacó crudamente al *Martín Fierro*. Conviene destacar que, mucho después del elogio de Unamuno y ya avanzado nuestro siglo, los trabajos de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones sobre *Martín Fierro* fueron recibidos con hostilidad en los círculos académicos y extranjerizantes. Aún hoy, el poema de Hernández despierta enconos o reticencias irónicas en escritores sagaces como Jorge Luis Borges. *Martín Fierro* resulta el punto de cruce entre un concepto de la literatura argentina que busca lo universal a través de lo genuino y otro que confunde universalidad con cosmopolitismo y argentinidad con color local.

Publicada en Madrid, *La revista española* nació cuatro años antes del desastre de Cuba, acontecimiento que señala el fin del imperio español y conmueve a la generación del 1898, uno de cuyos representantes señeros fue Miguel de Unamuno. En su definición de propósitos los redactores de *La revista,* anuncian que junto a los temas literarios, tratarán también «las cuestiones políticas y, especialmente, los problemas que con ella se relacionan» (4); señalan, asimismo, la voluntad de ocuparse de los escritores de toda España y de las «regiones hispanoamericanas». El franco reconocimiento de la conexión esencial entre la política y la literatura y la atención histórica hacia Hispanoamérica, resulta subrayada por el hecho de que el artículo de Unamuno sobre el poema de Hernández encabece la primera entrega de *La revista.* El espíritu del ensayo se ubica también en esa perspectiva histórica que descubre antes de los acontecimientos definitivos de 1898 la preocupación de Unamuno por superar el estrecho concepto de imperio trascendiéndolo hacia el universalismo hispánico. La idea de una identificación idealista y no de una dependencia cultural aparece sinceramente declarada. Unamuno ve en el gaucho, a quien exalta no solamente como personaje poético, sino como criatura humana de envergadura histórica. Lo señala como el héroe de la guerra por la independencia americana y, al aludir esa lucha, declara «ella nos ha separado para unirnos en unión más alta y más profunda, en una como integración de lo diferenciado» (15).

Muchos y muy sutiles aciertos pueden puntualizarse en el artículo. Destaca bien Unamuno la fusión total entre lo lírico y lo épico lograda por Menéndez y Pelayo y advierte el vínculo intrínseco entre la monotonía del canto de Fierro, acompañado por el rasgueo de su guitarra y el carácter melancólico del gaucho cuya desdicha parece agigantarse «al recibir el aliento soberano de la pampa» (10). Unamuno resuelve sencillamente el problema de la lectura del poema, ejercicio que impone salvar imaginativamente el hiato entre la grafía y el canto. La ligazón del tono con el ritmo de las series poéticas, el evidente isocronismo entre el dis-

curso interior y las imágenes evocadas, es otro aspecto que encuentra en él a un sagaz intérprete. A veces, un poco darwinianamente, aclara ciertas asociaciones implícitas, pero ello no lo precipita a aceptar una identidad de esencia en los términos en que Vladimir Propp, por ejemplo, admite en el cuento popular semejanzas morfológicas interpretadas en función del vínculo genético.

Unamuno rechaza la tendencia tan difundida a fines del siglo XIX de ver la obra en función de historia literaria o en torno a la psicología del autor. Ni éstos ni otros aspectos causalistas lo demoran y, en un enfoque precursor, sólo atiende a las series vecinas a la literatura. Quizá sea útil la distinción establecida por Boris Eichenbaum entre la historicidad del fenómeno literario y el historicismo inherente al estudio crítico para apreciar hasta qué punto asume Unamuno la más absoluta inmediatez para la elaboración de su juicio.

La visión más amplia, ya de sesgo estético, se liga de su preferencia por la literatura anti-clásica. Gusta Unamuno de la palabra corpórea, inmediata, particularizada. Su simpatía coincide con la que Aldous Huxley expresará en su conocido ensayo «De la vulgaridad en literautra»: «...me gusta en arte lo vivaz, lo mezclado y lo incompleto, que prefiero a lo universal y a lo químicamente puro» [22]. Es lo desgarradoramente vivo, el clamor y el saber despojados y fuertes lo que le seduce en el *Martín Fierro* y con ello inaugura una secuela crítica del mismo signo que va desde Ricardo Rojas hasta Ezequiel Martínez Estrada.

Llega Unamuno a la intimidad expresiva del poema y, en un análisis filológico sagaz pese a su mínimo despliegue técnico, muestra los vínculos de la lengua y el vocabulario gauchesco con los usos populares de España. Frente a quienes por entonces en la Argentina preconizaban la imposición de una lengua nacional, señala que de los términos que designan objetos propios de la vida criolla, el poema está repleto de «modismos, fonetismos y formas dialectales tan poco indígenas de la pampa, que aún se usan en no pocos lugares de España» (13-14). Y añade que el fonetismo gauchesco, «tal como se revela en *Martín Fierro,* es el mismo dominante en España» (14, n. 1). Antes había la supervivencia oral de «modismos y términos dialectales españoles de pura raza, empleados [...] por el pueblo aunque no se escriban» (8).

En una extensa nota recomienda Unamuno el estudio lingüístico del habla del gaucho, no con fines gramaticalistas, «sino ante todo con fin

22. *El tiempo y la máquina*, Buenos Aires, Losada, 1945, 69.

especulativo, como trabajo científico» (14, n. 1). Sostiene que el mismo análisis reclama el habla popular española, y, a propósito, observa: «...nuestros lingüistas prefieren a esta labor en vivo buscar en librotes viejos, y nuestra Academia antes se decide por resucitar un terminacho muerto, pescado con caña de cualquier venerable reliquia del pasado, que llevar a su *Diccionario* voces populares que corren chorreando vida, frescas y rozagantes». Unamuno atiende a la voz, a la sustancia cálida del poema, y por eso su juicio contrasta con el de gramáticos y hablistas que atienden a un sentido inerte de lo correcto. Ezequiel Martínez Estrada subraya el acierto de Unamuno en este aspecto de su crítica y su contraste con el juicio de otros españoles aludidos por el propio Unamuno en la nota que acabo de citar [23]. Precisamente esta percepción amplia del carácter móvil, incierto e inventivo de la lengua es lo que centra la comprensión del poema, más honda que cualesquiera de las de otros españoles que hasta hoy han escrito sobre el tema.

El individualismo potente de Unamuno, su personalidad arisca, su fervor por todo aquello marcado de singularismo y raza, lo llevan a rechazar como exceso la literatura impregnada de esteticismo. El poema de Hernández le sirve de apoyo para contraponerlo a «estetiquerías» (21), falsas novedades y «zarandajas de oficio de toda especie» (22). No siente la palabra endeble que no mueve a la acción. El párrafo que ya cité sobre la excesiva atención que se prestaba en España a lo afrancesado, es el comienzo de un insistente ataque a la palabra exornativa, a los poetas lúdicos, manieristas, «bagatelescos» como él los llamaba. El radical antimodernismo de Unamuno es coherente con su admiración por Sarmiento y Hernández, en cuyas obras siente lograda la fusión de lo oral y lo literario, de la voz y del ánimo derrotando a la escritura. Su simpatía, sin duda de cuño romántico, por lo espontáneo y folklórico, se unifica con su actitud frente a la retórica que, para él, es inútil transgresión, palabrerío, *linguosae artes,* como decía San Agustín. [24]

Al igual que Nietzche, ataca a los topos filológicos, a la secta erudita que desangra lo humano del texto y lo anestesia o mata con la abundancia erudita o la información alambicada. El apasionamiento que pone al atacar la letra muerta en su ensayo de 1905 «Sobre la erudición y la crítica» [25],

23. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, t. I, 244.

24. Obsérvese la relación íntima entre estos aspectos del ensayo sobre *Martín Fierro* y lo apuntado por Unamuno alrededor del estilo en *Inquietudes y meditaciones* (*O. c.*, Madrid, Aguado, c. 1958, XI, 691-884).

25. *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951, 711-734.

responde a una actitud fuertemente vitalista y se equilibra creativamente con su formidable erudición y su bulinia de saber. [26]

La percepción de que en un lugar tan distante como la Argentina y donde se habían sucedido fuertes alteraciones históricas se conservaban intactas fuertes esencias líricas, lo afirma en su idea de que lo original se funde con lo originario. La asociación del *Martín Fierro* con la vieja entraña racial de evidencia en el entusiasmo con que lo vincula a la epopeya del Cid y al romancero.

Su idea de una fértil unidad lingüística no lleva a Unamuno a ver al *Martín Fierro* como mera prolongación. Siente en el texto de Hernández bullir esa sangre verbal que circula por las venas de textos distintos y comprende cómo sólo en definitiva es dado comprender artísticamente los frutos de la sangre. Atiende a lo específico del *Martín Fierro* porque en esa proximidad que su poesía suscita es donde se patentiza lo universal. Quien alguna vez se llamó «locamente español» no exalta con sentido de paternalismo cultural al cantar gauchesco. El entrañable individualismo de Unamuno es la vía para calar lo secreto de la palabra inquieta de Hernández. Entiende tanto y tan bien al poema que consigue un resumen insustituible, una reescritura con talante creador que anticipa en ese breve paso del capítulo segundo de su trabajo, una mínima expresión de lo que será el método de *Vida de don Quijote y Sancho.*

El carácter social del poema está marcado vigorosamente por el escritor vasco. A Fierro, como a todo el gauchaje, lo cerca una situación de cruda injusticia que caracteriza a todo un país y a todo un sistema. El héroe comparte «la desgraciada suerte del pueblo generoso e infeliz a que pertenecía» (9) y Hernández, según advierte Unamuno, se identifica con su destino. Poeta y héroe son una sola voz para señalar las desdichas del criollo y a los culpables de ellas.

Este reconocimiento tiene un punto de tangencia con algunas observaciones sociológicas de Unamuno que no ha visto comentadas por nadie pese a su fuerte interés. Analiza en ellas la separación que el sistema capitalista establece entre los doctos, dueños de la escritura, y los sometidos para quienes esa palabra posee un mágico poder dominante. Unamuno se adelanta así a lúcidos análisis actuales sobre el carácter abruptamente reaccionario de la escritura, como los de Jacques Derrida. [27]

26. Véase, sobre la posición de Unamuno frente a la crítica, el estudio de Guillermo de Torre (citado en nota 6); Emilia de Zuleta, *o. c.*, en nota 3, 121-131, y Eleanor Pauker, «Unamuno, crítico literario», *Acta Salmanticensia*, X, 2, 241-257.

27. Véase, principalmente, «Force et signification», *L'écriture et la différence* (Paris, Du Seuil, 1967, 9-49) y «Nature, culture, écriture» (*Les cahiers pour l'analyse*, Paris, IV, 1966, 1-45).

Mientras en el *Poema del Cid* trasciende espontáneamente el religamiento de asunto, autor y pueblo, la escisión de clases propia de la sociedad contemporánea desencaja a los distintos sectores, los distancia, los hibridiza y los empobrece. Sin atenuaciones ni eufemismos, Unamuno puntualiza: «Es que así como el actual régimen capitalista no permite que se desenvuelva económicamente el proletariado, manteniéndolo en el mínimo preciso de subsistencia, así también los ideales, las maneras, los procederes y la conducta de los cultos y *personas de ilustración* no permiten a la plebe que desenvuelva su espontaneidad, la vician, la ahogan y desfiguran con su contacto» (18).

Adviértese en el ensayo la misma jerarquización axiológica con que enfrenta Unamuno el continuo de libros, sucesos históricos, hombres, países, la realidad toda. Lo ético, el modelo viviente centra esa jerarquización, y es en este punto donde el gaucho se yergue como arquetipo humano. Su dolor, la adversidad que lo castiga, son también trasunto de los límites que puede alcanzar el sufrimiento humano. Aparece así enriquecida la fusión, en términos absolutos, de lo político y lo poético. Hernández libera la palabra porque su cantar es de todos, voz del pueblo en el sentido existencial de Hölderlin. Unamuno intuye que el entrecruzamiento entre la palabra social y la palabra individual se virtualiza dramáticamente, que la poesía es acción por sola presencia y en ese sentido adelanta deslumbradoramente los conceptos centrales que en torno a la dramaticidad del hecho poético ha desarrollado contemporáneamente Kenneth Burke en *Filosofía de la forma literaria* y otros estudios fundamentales. No excluye Unamuno lo político de lo poético; más aún, lo considera imprescindible en la medida que entraña a la palabra en su dimensión corporal. No es dado al hombre otro modo de ser que el de su vínculo con los otros. Aquí nuevamente se ofrece, en síntesis, la intuición de ideas que después elaborará más detenidamente. [28]

En el lazo viviente de la voz poética y el existir histórico, se fundamenta para Unamuno el carácter popular del *Martín Fierro*. La popularidad de un libro tiene un doble sentido: es un mensaje incesante que va desde el pueblo al poeta y que se reconvierte a través de la lectura. Unamuno destaca el sentido de la aceptación del *Martín Fierro* entre el gauchaje y recuerda el comentario de Nicolás Avellaneda sobre la venta del libro en los más lejanos rincones de la pampa junto a los artículos de primera necesidad y ve en esa difusión el mismo sentido de hallazgo, impulso y

28. Cf. sobre este aspecto los escritos incluidos en la sección «La política y las letras» (*O. c.*, Madrid, Aguado, c. 1958, 627-688).

consuelo que tuvo la poesía en la edad heroica española. El Martín Fierro vive entre el pueblo «para el cual es y del cual procede» (7).

El ensayo sobre *Martín Fierro* ilustra y corrobora ideas que llegaron a arraigar muy hondo en Unamuno. Este recomienda el examen de los aspectos históricos del poema «a cuantos se preocupan de la llamada cuestión social» (12), pero perspicazmente deja ver que dentro de la alteración de valores propia de la invención lírica sólo la belleza realza el poder suscitante de la palabra: «...a *Martín Fierro,* dice, le basta con su hermosura, si bien, como toda hermosura honda, tiene dentro de ella el germen de la bondad y la verdad» (12-13).

En un momento crítico de la historia española, advierte Unamuno que la comprensión de América es fundamental para entender a su propia patria. América no es ya la promesa, sino el origen. En ese contexto se sitúa la revelación de que *Martín Fierro* es portador. Entre todo lo hispanoamericano conocido por Unamuno hasta entonces, el poema de Hernández le parece «lo más hondamente español» (16). Dos veces más repetirá: «es español hasta los tuétanos» (16 y 22).

Imagina Unamuno líricamente el escenario de la pampa y siente que «rebrotan en el alma del gaucho formas arquetípicamente españolas» (10). Confiesa que al oír cantar a Fierro sus combates contra el indio resucitan en su fantasía «las luchas entre moros y cristianos» (16). En el gaucho hay la misma fibra épica del héroe hispano: «Debajo del calzón cribado —escribe— del poncho y del chiripá, alienta el español más puro, porque es el del primer desangre, la primera flor de la emigración, la espuma de la savia española que dejando casi exangüe la madre patria, se derramó en América» (15). Esta imagen del gaucho como protagonista de episodios heroicos equivalentes a la Reconquista contrasta con el desdén y el desprecio que los europeizados argentinos evidenciarían en su condena social y aun literaria del gaucho. La admisión de Hernández en la república de la poesía fue lenta, reticente y, en gran medida, por acatamiento al juicio europeo que, a partir precisamente de Unamuno, reconoce en el descarnado *Martín Fierro* una fuerza poética universal ausente en tantas descoloridas imitaciones de quienes se entregaban a la fascinación de la moda cosmopolita.

Si el gaucho es de la estirpe de los conquistados, sus cantos le recuerdan los «pujantes y bravíos romances populares» (16). Intuye certeramente Unamuno el carácter enraizante de la palabra poética que, lejos de agrandar la importancia de la escritura, trata de rescatar la remota fuerza del habla y así consigue que las imágenes surjan *in praesentia.* Si vive la palabra es porque toca ese suelo mezclado y rico donde todo decir es metafórico

y aun las impresiones y los gestos más leves encuentran un signo poéticamente diferenciado. El *Martín Fierro* es, para el poeta y ensayista español, una fecundación de las semillas del árbol viejo en suelo americano. Destaca así, no sin cierta pesadumbre, el que haya surgido en América ese «poema popular, hondamente popular, cuando entre nosotros no se dan ya tales productos...» (17).

Unamuno reconoce en Hernández al poeta que logra fusionar lo artístico y lo popular en la medida que canta en comunión con su pueblo. Al tratar este aspecto explora el vínculo entre espíritu colectivo y genio personal. Retrocede a la concepción romántica del arte y se desliza hacia la ingenuidad como cuando exalta la vida campesina y la califica como más auténticamente nacional que la de las ciudades.

En otro momento atenúa estas afirmaciones, advierte sobre el peligro de una identificación de la poesía con lo territorial y sugiere buscar la renovación creadora en el lecho del alma, en la «patria interior» (21).

Sigue Unamuno a Hegel cuando explica el común origen de la poesía popular y la poesía culta pues, como ocurre en el caso del *Poema del Cid,* lo más popular es lo más artístico. No hay poemas «hijos de la muchedumbre» (18). Lo popular es la antítesis del gusto chabacano, de la reproducción sin gracia, del *kistsch.* En definitiva, siempre es un poeta quien acierta a expresar el soterrado dolor y la virtualidad estética de su pueblo y de su tierra. El creador da voz a lo hasta entonces silente. De acuerdo con opiniones de Avellaneda, que reproduce Unamuno, ve en Hernández al escritor que por empaparse en el espíritu de su pueblo, se levanta sobre él, se da conciencia más o menos clara de lo que es inconsciente en aquél, se recoge para resumirlo» (18).

El poema de Hernández se yergue como el reverso elocuente de *Facundo;* en la barbarie condenada surge el canto más genuino de la Argentina. La poesía resulta ser así la verdadera memoria de la lengua y el lugar donde la palabra desafía a la violencia. El ministerio de Hernández es de canción y de liberación. Unamuno lo afirma de manera clarividente: «En la pampa alienta un pueblo acorralado, es cierto, por la civilización argentina, pero un pueblo total, íntegro, verdadero trasunto de nuestro pueblo español cuando en éste brotaron los romances populares y por ello ha podido brotar allí, por ministerio de un hombre más culto que los gauchos, José Hernández, un poema popular gauchesco, *Martín Fierro*» (22).

El estudio de Unamuno está centrado en la primera parte del poema y sólo promete ocuparse en el futuro de la *Vuelta,* lo que nunca hizo.

El breve comentario que dedicó a esa segunda parte, revela su sagacidad. Destaca pasajes, como la lucha en defensa de la cautiva, que pueden competir con las de la primera, pero en general ve en ella la presencia del «poeta letrado» y critica su excesivo didactismo: «está llena de sentencias tomadas de todos los grandes libros de la literatura eterna y su sentido es sobradamente didáctico» (11). No es el gaucho redimido y redentor, que de alguna manera se concilia con el orden que engendra su desdicha, el que atrae a Unamuno, sino la criatura dramática que arrastra su sino injusto y levanta la voz como grito rebelde. Singularmente avizor, dosde una lejanía que podría haber desfigurado la apreciación y aun sobrevalorar más el despliegue anecdótico y costumbrista de la *Vuelta,* Unamuno ve en la *Ida* los elementos poéticos verdaderamente constitutivos del poema y su dimensión heroica. Una interpretación académica, lejana y racionalista lo hubiese llevado a preferir la parte segunda. Unamuno ni siquiera elogia en ella lo que puede poseer de especificación o ampliación y se adelanta a las opiniones sostenidas después por Ricardo Rojas [29], Ezequiel Martínez Estrada [30] y el agudo crítico norteamericano John B. Hugues. [31]

Unamuno diferencia bien el momento en que Fierro refiere desde adentro su historia y el momento en que Hernández la interpreta desde afuera. Y es aquí donde advierte la ruptura entre el propósito moral y la fuerza expresiva, aspecto en el que una vez más Unamuno se revela precursor: «Le falta mucho —apunta sobre la segunda parte— de la briosa frescura, de la ruda espontaneidad, del aliento vivífico de la primera, y denuncia demasiado fines nobilísimos, sí, pero ajenos al puramente estético» (11). Unamuno se sitúa en una amplia perspectiva, no se atiene a las nociones entonces canónicas de trama y argumento, no se precipita al fácil parangón con la epopeya. Su procedimiento rehúye lo anecdótico. En presencia de un poema extenso y heterogéneo como *Martín Fierro,* discierne con claridad las diferencias de las dos partes y el motivo principal que empobrece a la segunda: el poeta se interpone entre la palabra y la fantasía, rompe su neutralidad, se adelanta hacia una escena que no es ya el medio virgen, la pampa salvaje, sino la ciudad del 80. La primera parte era también la que silenciosamente vivía en las campañas y la segunda la que conformaba a los letrados y puebleros. La

29. *La literatura argentina,* I, *Los guachescos* (Buenos Aires, Coni, 1917).
30. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro,* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.
31. *Arte y sentido de Martín Fierro,* Madrid, Castalia, 1970.

primera cumple una función poética, es voz; la segunda cumple una función literaria, es escritura. No pueden ser más brillantes la intuición y la síntesis de Unamuno.

En «El gaucho Martín Fierro» Unamuno reelabora las relaciones entre significante y significado del *Martín Fierro*. Su traslación a otro horizonte cultural libera del azar al poema de Hernández y lo proyecta hacia un espacio literario diferente. No es de ninguna manera fortuito que el hondísimo español fuese el primero en escuchar esa alta voz del poeta argentino que todavía hoy algunos criollos se afanan en desoír porque quieren tapar los oídos a la dramática confesión de su propio pueblo y abrirlos al deleite de los que cantan por diversión. Hernández había inventado también un lector que apareció en ese joven que deslumbradoramente leyó en la Salamanca de 1890 su poema.

A los seis años de la muerte de José Hernández, el genio de Miguel de Unamuno anunciaba la nueva buena del *Martín Fierro* con irrestricta alegría de hallazgo. El juez severo que no temía atreverse «contra esto y aquello» tampoco sofocaba su admiración. El poema argentino era su primer encuentro con la América deslumbrante y esquiva. Su sabiduría y su lirismo venían a empapar otras vivencias, otros libros, otros desvelos.

De alguna manera la pampa argentina, la región más austral de la quimera hispánica, le devolvía a España en cálida y honda voz, el signo de la epopeya y Unamuno sorprendía sus matices más esquivos. No es, pues, una mirada fría y documental al libro lo que su ensayo sugiere, sino, por fortuna, un acercamiento enriquecedor a la escritura viviente del texto máximo de la literatura argentina.

Conmovió a Unamuno la raíz salvaje de la que bebe el estilo gauchesco. Los aspectos lingüísticos de su estudio valen más por su intuición que por su fundamentación técnica y lo esencial es el reconocimiento de un sustrato común antiquísimo del que resulta una suerte de fantasía diacrónica que imprevisiblemente y a través de la poesía, revive y envejece incesantemente a la palabra.

He señalado ya la actitud personal, la rotunda simpatía que acercó a Unamuno al *Martín Fierro*. No se trata, obviamente, de una admiración vanal o de esa atracción pasiva que está en la esencia del *kistsch* [32] y que satura a la crítica periodística española de principios de siglo.

32. Sobre la adecuación entre cierta crítica insípida de la erudición y el historicismo decimonónico y el *kitsch*, véase: Hermann Broch, *«Kitsch», vanguardia y el arte por el arte* (Madrid, Tusquets, 1970, 7-31).

La misma autenticidad extraña que singulariza a la poesía y a los ensayos de Unamuno se afirma en su análisis del *Martín Fierro*. El poema cambia el espacio, desordena la secuencia histórica y experimenta, más que el pensar, la cura existencial de Unamuno. Ya es el cantar gauchesco palabra múltiple, voz de alguien sobre alguien que se prolifera y niega el silencio. Rodea a toda creación en límite incierto, una espera de realización. El juego dramático de espera y hallazgo que está en la esencia del amor tiene su análogo en ese suspenso del libro hasta que encuentra su lector. Unamuno fue el primero en leer y en querer al *Martín Fierro,* porque sólo se lee cuando se reescribe desde la sangre. La cura del *Martín Fierro* es Unamuno quien obstinadamente, por fusión y exclusión, se reconoce en la alegría y en la soledad de su voz y engendra así un desorden infinito. Unamuno, ese extraño meditador que nunca conocería físicamente la extensión pampeana, resulta su habitante perfecto, el que desoculta al poema, el mago que enhebra la viejas vértebras con las nuevas y con lentísima minuciosidad trueca el palimpsesto en libro.

Como en todos los escritos importantes de Unamuno, las separaciones retóricas entre crítica, poesía y ensayo, resultan superadas por una abarcadora inteligencia de amor que religa en la amplísima dimensión semántica de esa palabra, la expresión y el mundo. Las mismas nutren todas las zonas de la escritura de Unamuno y esto ya es evidente en su acercamiento al *Martín Fierro*. La obra del poeta argentino le servía de apoyo para buscar las comunes raíces hispanoamericanas y españolas de la poesía. En función del poema de Hernández indaga ese sustento sustraído al devenir, que nutre las obras esenciales.

Martín Fierro es, para Unamuno, el descubrimiento deslumbrador de un horizonte espiritual y físico, en este caso el gauchesco, abrazados fantásticamente por la dicción lírica. En el interés individual, cálido y específico por el ser concreto, se define el hombre de carne y hueso de su metafísica. Lo individualiza en el gaucho, personaje cuyo sentido vital exalta. Señalemos de esas páginas de Unamuno otro rasgo que lo revela como un precursor de las actitudes críticas más actuales: una suerte de privación, de suspenso fenomenológico de distancia frente a las consideraciones abstractas y a las fundamentaciones estéticas tan gratas a la crítica decimonónica. Sobre estructuras inmediatas, sin fundamentos ni fines inmóviles, a través de un ritmo que se personaliza líricamente y se relee sin cesar de acuerdo a códigos renovadores, *Martín Fierro* nunca es visto por Unamuno como un clásico. Su juicio crea sentidos nuevos para el libro que reescribe con un fervor que, cualitativamente, se aproxima al que domina en su *Vida de don Quijote y Sancho*.

En virtud de un profundo acto de comprensión, *Martín Fierro* sale del círculo de malentendido y confusión en que lo apretaban. Liberados de relaciones secundarias, desborda todo pasado y recupera el carácter libre, incesantemente polisémico, fundamental en toda obra que habla transtemporalmente. Su dinamismo complejo, perceptible hasta en el sacudimiento afectivo de la lectura unamuniana, el poema de Hernández empieza a ser más que la ficción típica y costumbrista que prefirieron desatender sus contemporáneos argentinos, una prueba de la posibilidad de la palabra poética. El texto de *Martín Fierro* es así, por vez primera, imaginación y peligro en la lectura de Miguel de Unamuno.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA