

Rosario Mascato Rey. *Valle-Inclán, poeta moderno no canonizado*. A Coruña. Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións. 2013. 495 páginas.

El estudio de Rosario Mascato es original e inédito en cuanto que propone una aproximación nueva a la poesía de Valle-Inclán. La monografía no se basa en lo que ha sido habitual hasta ahora, el análisis desde *Claves Líricas*, obra considerada el texto definitivo de su poesía, sino en partir del estudio de cada uno de los poemarios y no de la citada trilogía de 1930. Así, se cambia la consideración estética dispuesta por el autor en beneficio del contexto cultural *in situ*. Don Ramón agrupó los tres poemarios (*Aromas de leyenda*, 1907; *El pasajero*, 1920 y *La pipa de kif*, 1919) en un único volumen, el IX de la *Opera Omnia*, primando el orden estético al orden de publicación de los poemarios. Los estudios sobre la obra poética de Valle, en general, se han centrado en el análisis de la obra en sí, en los aspectos formales, y en el contexto literario a partir de *Claves Líricas*. Por el contrario, Mascato, además de analizar nuevas perspectivas del contexto –son especialmente innovadoras las referencias a Bergson– ofrece un cambio de consideración tal como se verá.

Mascato divide su análisis en una introducción, seis capítulos, conclusiones y referencias bibliográficas. Inscribe su aportación en el Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela (GIVIUS), que cuenta con tan buenos investigadores y tantos medios para abordar la obra de don Ramón. El estudio es una muestra excelente de la trayectoria del competente grupo.

Por la gran variedad de materiales utilizados y por el enfoque interdisciplinar, la organización del estudio es fundamental y uno de tantos aciertos del libro. Esta orientación ya se percibe en el capítulo primero, donde la autora no solo se refiere a los estudios de la poesía de Valle-Inclán sino también a aquellos que determinan el contexto cultural en el que se integra nuestro poeta. Así, partiendo de Baudelaire hasta llegar a otras referencias de la poesía moderna, comprendida en su gran variedad, establece unos vínculos que sobrepasan lo literario, de forma que estudia todo el saber de don Ramón, sus fuentes culturales polifacéticas.

Después de ofrecer un completo y crítico estado de la cuestión (capítulo I), delimita el corpus (capítulo II), donde tiene en cuenta varios poemas no integrados en *Claves Líricas*. Luego, el capítulo III, “El proceso de no canonización de Valle-Inclán como poeta” (enunciado similar al título del estudio), fundamenta los siguientes capítulos. La consideración de Valle como poeta no canonizado se basa en los datos sobre su inclusión en las antologías y en las historias de la literatura de la época y en otros rasgos que completan el carácter “rupturista” de la poesía del gallego. Tal vez cabría matizar al respecto que las historias de la literatura y los estudios operan cuando ya ha transcurrido un tiempo. En efecto, de 1907 a 1920, la poesía de Valle no se encontraba dentro del canon, pero ello se debía más a su carácter de ruptura con el casticismo y la tradición literaria que a lo que pudieran proponer las historias de la literatura y tal vez las antologías, que sirven a muy diferentes motivos. Sin embargo, nada hay que objetar a Mascato, que plantea un corpus completo.

La gestación casi en paralelo de *La pipa de kif* y *El pasajero* es una cuestión que en pocas ocasiones se ha planteado, aunque suscite determinadas preguntas y también admiración, ya que en esos dos años, 1919 y 1920, Valle determinó la composición de los dos poemarios. Así, pues, fue una ardua labor. Y aún más si a ello sumamos que 1920 fue un año clave en las publicaciones de otras obras de Valle. Por lo tanto, todo ello supuso un gran esfuerzo creativo y, sobre todo, un gran trabajo de composición y estrategia textuales.

Mascato va exponiendo las publicaciones de los dos últimos poemarios, que don Ramón avanza a partir de 1911. Valle edita muchos más antecipos de *El pasajero* que de *La pipa de kif*, de ahí que pudiera resultar una “sorpresa” que primero publicara el libro de estética más tardía, esperpéntica. ¿Por qué publicó primero *La pipa de kif* si *El pasajero* pertenece a una estética anterior en Valle y ya publica alguno de sus poemas en 1911 mientras que el primer poema que edita de *La pipa de kif* es de 1918? ¿Por qué anticipa un poemario esperpéntico y no el de transición en el que predominan los poemas modernistas, simbolistas y alguno decadentista? Tal vez la respuesta se encuentra en los mismos poemarios: la gran variedad estética que ofrece *El pasajero* supuso una mayor dificultad para ordenar tan variado corpus; por el contrario, *La pipa de kif* es libro más uniforme e, incluso, de mayor unidad. No debe extrañar que, en *Claves líricas* (1930), en *El pasajero* se produzcan muchas más variantes que en *La pipa de kif*, respecto a sus ediciones anteriores de 1920 y 1919. Ello explicaría también las omisiones de *El pasajero* (1920) en *Claves líricas*.

El capítulo IV, dedicado a la influencia de Bergson en Valle, es de una gran originalidad, dado que muy pocos estudios, y aún menos referidos a la poesía, se preocupan por esta posible influencia. Mascato, en otro lugar, informa que ha contado –no sólo en este capítulo– con la gran ayuda del listado o conocimiento de las obras que don Ramón poseía y que debió leer, es decir, la biblioteca de Valle-Inclán. Gracias a ello realiza un estudio de la recepción de Bergson en la literatura española o en parte muy importante de ella. En el análisis tiene en cuenta lo que según Mascato la crítica suele olvidar:

(...) fragmentos sueltos, artículos, reseñas de conferencias, entrevistas o meras noticias que recogen opiniones, valoraciones y reflexiones, que esclarecen su concepción del arte, su proceso creativo y su consideración del papel del poeta frente a la realidad. Me refiero a aquellos textos que conforman parte de lo que en este trabajo denominamos como *corpus mediático*, aquel que nos permite observar el desarrollo de cada concepto en su devenir temporal, (197).

El capítulo V, “Para una lectura del tiempo y la memoria en clave identitaria: ucrónia y tradición en Valle-Inclán, *poeta gallego*”, basándose en los planteamientos bergsonianos, incorpora los conceptos de intuición y memoria, que relaciona con la idea de eternidad. Tales consideraciones las lleva a la práctica textual con el uso de tópicos, leyendas y símbolos, ya provengan de la tradición medieval o bien de la romántica, para “ensayar la construcción de cronotopos ucrónicos”, es decir, según Mascato, “figuraciones estéticas de otro tiempo y otro espacio paralelos e inalcanzables,” (308). Además, aún más novedosa es la consideración de un Valle que crea una imagen de sí mismo como poeta de Galicia, ya que desde la perspectiva española suele ignorarse la posible relación con la literatura gallega y también con la portuguesa, de ahí que tales cuestiones apenas se han esbozado en los estudios valleinclinianos. Si bien es cierto que don Ramón solo publicó un poema en gallego y las famosas jarchas o envíos colocados al final de los textos de *Aromas de leyenda*, estudiados por Filgueira Valverde, entre otros, también resulta evidente su relación, tan citada pero poco analizada, con poetas gallegos y portugueses. Añón, Pondal o Guerra Junqueiro son algunos de los ejemplos principales. Además, Mascato Rey examina lo que ello implica y la evolución en la consideración de Valle desde la perspectiva casticista española y desde la gallega. La investigadora muestra cómo don Ramón, desde ambas laderas, fue excluido de sendos cánones.

El capítulo VI, “De música y plástica: la *wagnerización de la poética*, en Valle-Inclán”, plantea la eliminación de los límites artísticos debido a las colaboraciones entre

músicos, pintores y escritores. Al fin y al cabo, parece que todos los creadores o autores habían sido educados y formados en diferentes y variados quehaceres artísticos.

A partir de esa constatación la autora va demostrando el interés de Valle por las diferentes imbricaciones artísticas. Las referencias a la época, a los filósofos, músicos, pintores, escritores y a los textos de don Ramón, son una muestra de un proceder generalizado a la sazón. La obsesión del poeta por la musicalidad y el ritmo se manifiestan con distintos procederes. Es sorprendente la habilidad de Valle cuando incorpora términos gallegos al castellano, cuyo resultado es de una gran naturalidad. (No encuentro un caso paralelo entre la literatura española y la catalana. El uso en la literatura catalana de términos castellanos no tiene ese tono natural e incluso musical que adquiere en Valle; por el contrario, tiene unos efectos totalmente opuestos, más cercanos a la sátira o a la parodia, tendentes a ridiculizar o afear más que a embellecer.) La armonía, la evocación musical de la palabra rige el trabajo de don Ramón. Mascato, a lo largo del capítulo, muestra las posibles influencias, lecturas, etc., de nuestro poeta y comenta algunos poemas ilustrativos del desarrollo teórico propuesto. En general, considera que, en la métrica, Valle se halla más cerca de Salvador Rueda que de Rubén Darío, frente a lo que habitualmente se ha afirmado.

La relación de Valle con la pintura ocupa las siguientes páginas. La autora resume el entorno y las aportaciones críticas al respecto. De nuevo inicia el capítulo con la base teórica de Bergson y otras autoridades, además de los argumentos del propio Valle, que dan pie a la formulación inmediata de Mascato, que sigue a Allegra cuando considera que el pensamiento prerrafaelita debe interpretarse de forma análoga a lo sucedido con el wagnerismo. Luego, estudia el cromatismo procediendo por selección de “los colores primarios y terciarios más utilizados en el campo de la plástica” (370).

En otro de los apartados del capítulo VI, Rosario Mascato le dedica unas páginas a la danza. Fue muy habitual en la época que los escritores literaturizaran figuras de bailarinas. Ya Amor y Vázquez en 1971 se refería, en su artículo “Valle-Inclán y las musas: Terpsícore”, a todo ello, y el que escribe, en 2001, en “Imágenes de la mujer fatal en la obra modernista (1895-1905), de Valle-Inclán”, le dedicaba un breve capítulo a Tórtola Valencia y a los autores que se habían centrado en su persona como representación del prototipo de mujer fatal. Sin duda, Isadora Duncan tuvo un papel primordial en la literatura europea, pero desde la Salomé bíblica hasta la propia Tórtola o Carmen, que así se llamaba en realidad, fueron objeto de numerosos retratos. El título del apartado, “El baile es el símbolo del sol, o la *summa* estética de la Gracia intuitiva”, resume el sentido y la atención que los escritores le dieron a la danza. La plasmación de figuras de bailarinas tuvo mayor repercusión en la pintura, aunque también en la literatura fueron frecuentes. Apuntan a ello, entre otros, libros como el de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, o el de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*. Todo este rico panorama muestra la imbricación de las artes en ese cruce de siglos, y así lo manifiesta Mascato:

(...) la bailarina española encarna uno de los elementos centrales del lenguaje de la modernidad: el sincretismo artístico, eje de la teoría estética valleinclaniana, y, por tanto, reflejo y síntoma de una concepción espectacular del arte musical, pictórico y lírico a un tiempo, como *totum* escénico, en que la dilución de fronteras genéricas se suma a su proyecto poético como un nuevo elemento de filiación con la Modernidad. (384)

La vinculación entre la poesía y la representación teatral, en concreto la recitación de la poesía moderna, es el siguiente objetivo del estudio. Al respecto, no se debe

olvidar que don Ramón fue un hombre de teatro casi completo: actor en alguna ocasión, adaptador, director, casado con una actriz vivió giras teatrales, etc., lo que no le impidió, por otra parte, expresar su desdén por los actores –cómicos– españoles; de ahí las referencias de Mascato por los gustos de don Ramón como el francés Coquelin y también por todo lo que supuso la llegada a España en 1925 de la argentina Berta Singerman, que “logró equiparar la recitación de poesía con la interpretación dramática, y constituye un ejemplo tangible de las aspiraciones estéticas del escritor gallego, puesto que en ella se aúnan los tres ámbitos antes mencionados: prosodia, finalidad y recepción” (387).

Mascato comenta la relación intelectual que se estableció entre don Ramón y Berta Singerman. Luego se centra en las audiciones poéticas de la recitadora y, entre otras cuestiones, en el repertorio, donde se incluía desde el Arcipreste de Hita hasta los contemporáneos como Darío, los Machado, Juan Ramón Jiménez y el propio Valle, entre otros. Además, se refiere a la repercusión de Singerman en Galicia, donde se la compara a “los trovadores y juglares medievales de la tradición lírica gallego-portuguesa.” (392), y de forma breve a la polémica suscitada.

Después de Singerman, Cipriano Rivas Cherif siguió con los recitales y las audiciones poéticas, lógicamente con diferencias (acompañamiento de piano, por ejemplo) respecto a la recitadora argentina, pero continuaron en esa línea de una nueva declamación, en la tendencia de sumarse a lo que se considera el “género de la *performance* poética” (395) pues la poesía se convertiría en un espectáculo parateatral, basado en la voz y el gesto. Mascato Rey nos muestra que de forma similar lo concebía Valle y así lo manifiesta en la poética que escribe para la famosa antología de 1934 de Gerardo Diego. “Por tanto, –sigue Mascato– Valle-Inclán utiliza, en este sentido, el género poético como elemento de experimentación práctica de su teoría estética y literaria,” (398). No en balde denominó *Claves Líricas* a la recopilación de sus tres poemarios. Así, el ideal estético de don Ramón se posiciona frente al *status quo*:

desde una construcción periférica de la lengua y el paisaje, en que tiene mucho que decir su origen gallego y, (...), los ecos medievales de los trovadores galaico-portugueses; y, finalmente, su interés por lo último en literatura, por la vanguardia, por la literatura del futuro, le otorga un lugar central en el desarrollo de una poética de la Modernidad que se manifiesta en todos los aspectos de la creación lírica. (399)

En el punto “6.5. A modo de coda: *Claves Líricas* (1930), o la negación de una trayectoria”, Mascato constata lo mismo que otros muchos y que González López hizo en primer lugar: la permuta del orden de los poemarios en la trilogía, ahora obedeciendo a un criterio estético, de modo que señala los cambios producidos. Entre ellos, en *La pipa de kif* (1919) no se numeraron los poemas que forman la historia del crimen de Medinica, hecho que se produjo ya en *Claves Líricas* (1930), lo que ha permitido a los críticos posteriores ver una unidad en ese grupo de poemas, con cierta autonomía respecto al resto de los que forman “La pipa de kif” en *Claves Líricas* (1930). Aunque tal diferencia tiene poco interés para el propósito de Mascato que, aun admitiendo la voluntad de don Ramón de fijar como texto definitivo el de 1930, con esta trayectoria estética (del modernismo al esperpento) se pierde

de vista que de ella se excluyen, de manera deliberada, textos centrales para su imagen pública como poeta: el caso de “Cantiga de vellas” o “Estética de la mujer

de color”, fundamentales para explicar su aceptación o rechazo en el campo literario galleguista de los años 10 y 20.

Claves Líricas difumina, además, la relación existente entre los versos valleinclanianos y el resto de su producción, puesto que la secuencia artificial que Valle-Inclán propone obvia cuestiones medulares para el análisis de este *corpus*, que ya han sido puestas de manifiesto en este trabajo. (403)

Mascato Rey propone un análisis a partir de los tres poemarios y por el orden de aparición en la prensa, ya apuntado, sin olvidar la repercusión de los poemas no integrados en dichos poemarios ni en *Claves Líricas* (1930), en especial “Cantiga de vellas” y “Estética de la mujer de color”; también debería tenerse en cuenta las modificaciones –a qué obedecen-, las omisiones, etc., o tal vez se podría proceder con el análisis de cada uno de los poemas en el momento de su publicación, de forma que así no se desvirtuaría todo el proceso vivido por don Ramón. El resultado no sé si, dado que *El pasajero* fue adelantándose en casi todos sus poemas a 1919, de nuevo la reorganización de los poemas se aproximaría más a *Claves Líricas*, con la excepción de la incorporación de los poemas sueltos más significativos, ya citados. Es incuestionable que *El pasajero* (1920) y *La pipa de kif* (1919) fueron gestados en paralelo, es decir, se preparó al mismo tiempo el orden y la composición de los poemarios para ser publicados. Pero el primer avance de *El pasajero* es de 1911 y el de *La pipa de kif* es de 1918, y solo tres poemas de este se publicaron en ese año. Por lo tanto, no se puede negar que los textos de *El pasajero* son anteriores a los de *La pipa de kif*. Tal vez hubo un momento, posiblemente en 1918, en que don Ramón realizó una gran labor para organizar ambos poemarios. Algunos críticos hemos observado que algún poema podría ir en el otro libro y viceversa. ¿La naturaleza tan variada de *El pasajero* debió provocar el retraso respecto a *La pipa de kif*? ¿Las causas de esa demora fueron otras, ajenas a la literatura? ¿No existió un fuerte condicionante: la misma edición de la *Opera Omnia*? Con ello no quiero negar la oportunidad y la verdad de las cuestiones planteadas por Mascato, que analiza en detalle la producción poética de Valle como si estuviera *in situ*.

Por otra parte, no me parece que “Cantiga de vellas” y “Estética de la mujer de color” –no incluidos en los poemarios ni en la trilogía– por sí mismos marquen una tendencia, ya que sería olvidarnos de los envíos en gallego de *Aromas de leyenda* o del carácter vanguardista de algunos poemas de *La pipa de kif*. La justificación de la preferencia del análisis de *Claves Líricas* (1930) se basa en la voluntad de don Ramón, lo que no invalida la original y espléndida aportación de Mascato, que no podría realizarse sin los inmensos materiales de que dispone y, así, plantea una nueva orientación que ahora resulta imprescindible. ¿Se puede ello trasladar al resto de la obra literaria de Valle-Inclán o, al menos, a alguna parte de ella? La investigación literaria requiere un texto base o edición definitiva, por ello parece improbable que se sustituya por otra alternativa; aunque ello suponga ignorar la trayectoria del contexto literario en el que tuvo que debatirse don Ramón y se opte ya por una canonización que se produjo mucho después. Pero, ¿no ha sucedido eso mismo en la producción literaria de Valle-Inclán?

Así, Mascato en torno a lo apuntado escribe:

nos parece más interesante destacar aquí, frente a la dinámica habitual de la crítica valleinclaniana, aquello que, como contrapunto a la idea de su poesía como *work in progress*, *Claves Líricas* (1930) nos revela de lo que Valle-Inclán aparentemente quiso ocultar con su publicación, y que es, a nuestro parecer, un elemento indispensable para esa (re-)construcción de la imagen definitiva del Valle-Inclán

poeta: esto es, más de veinte años de pugnas, de tomas de posición estratégicas en el marco del campo literario español; sus apuestas y proyectos particulares – frustrados en el caso del campo literario gallego-; su proceso de aprendizaje y de experimentación... (404)

y sigue la relación de actuaciones de don Ramón. Sirva esta cita para ver una y otra opción, aunque la cuestión que se abre es sobre su compatibilidad o no, o, al menos, la utilización alternativa de una y otra posibilidad.

En las conclusiones la autora indica los objetivos del estudio, entre tantos otros, cabe destacar: 1) Los “aspectos más desconocidos de la producción lírica del escritor, que iluminan facetas ocultas de su trayectoria y que abren múltiples posibilidades de aplicación a otras facetas de su carrera como literato.” (405) 2) La profundización “en la prensa como espacio en el que se gestan tanto sus poemarios como su imagen como poeta,” (406). 3) El proceso de consagración analizado desde diversos materiales “(recepción crítica, antologías, historias de la literatura)” constata que, “al igual que sus coetáneos europeos, está atrapado entre diversos códigos culturales”, “la propuesta poética valleinclaniana ha sido interpretada como ajena tanto en el campo literario español como en el gallego, siendo rechazado en ambos por los grupos dominantes,” (407-8). 4) La existencia en Valle de un interés constante por las teorías bergsonianas. 5) La voluntad de trabajar en la *wagnerización de la poética*, según la denominación de Villaespesa. 6) La propuesta de un diálogo interartístico. Pero el estudio aporta y consigue muchos más aspectos y objetivos de los señalados.

Por último hay que destacar el inmenso y excelente trabajo bibliográfico, de búsqueda. Faceta de la investigadora que ya se percibe en todos los capítulos: la investigación de prensa periódica, las historias de la literatura de la época, las antologías, y las referencias bibliográficas de las versiones de los poemas convierten el libro en un estudio imprescindible para abordar cualquier aspecto de la poesía de Valle-Inclán.

JOSÉ SERVERA BAÑO
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Ana María Matute. *Luciérnagas*. Edición de María Luisa Sotelo Vázquez. Madrid. Cátedra. 2014.

Carmen Martín Gaité (1925-2000), Ana María Matute (1925-2014), y Josefina Aldecoa (1926-2011), son tres escritoras cuya aportación a la novela española del pasado siglo resulta crucial para entender nuestro país y su cultura social. Sus obras constituyen testimonios vivos de una dura realidad, la de la guerra civil y la posguerra nacional, contada por mujeres poseedoras de espíritus independientes. Ninguna de ellas dependió de un entramado ideológico o de apoyos editoriales para auparse al triunfo, como es el caso de diversos escritores hombres, por ejemplo Juan Benet, quien sin el empuje que le dio su editora Rosa Regàs o sus amigos del diario *El país* jamás hubiera llegado al gran público. Además, *Entre visillos* (1957) de Martín Gaité, *Primera memoria* (1959) de Matute, e *Historia de una maestra* (1990) de Aldecoa, resultan textos cargados de fuerza ética y moral, que abordan la falta de perspectivas de la mujer joven en la época de Franco, el trama vivido por los adolescentes durante la guerra civil y la tragedia de las maestras rurales respectivamente, tres narraciones que tocan el corazón de sus lectores.