

Inclán variara su voz a lo largo de estos encuentros con periodistas y con públicos tan diversos que acudieron a escucharle disertar. Maestro en estilizar el habla de sus personajes, ¿cómo no iba a adecuar su voz a las personas que se le presentaban?

¿Qué voces se oyen en estas entrevistas, conferencias y cartas? La más frecuente es musical, silbante y seductora (son adjetivos espigados de los textos). Cabe recordar aquí el famoso «acento ceceoso» (p. 407) que muchos interlocutores comentaron y que otros negarían más tarde. Se trataba de una voz, según Luis Antón del Olmet, que incitaba a aceptar las fantasías más inverosímiles: «El poeta sueña, divaga, improvisa. Su ingenio hace realidad una ficción dorada y llena de poesía. Yo, mudo, escucho la fragante voz de Valle-Inclán» (p. 26).

Hay otra voz —irónica— con la que Valle-Inclán se defendía de los acosos de los periodistas. Un colaborador de *El Imparcial* observó en 1929 que el verbo de Valle-Inclán tenía «acentos de maestría y un matiz de inteligente desdén» (pp. 413-414). Esta voz me recuerda a la de Campoamor, en quien se inspiró el escritor gallego —dijo en Buenos Aires— para crear al Marqués de Bradomín. Con esta voz el escritor ironizó ante la muerte de Blasco Ibáñez de la siguiente manera:

—[...] Es más: yo les diría a ustedes que Blasco no se ha muerto.
—¿Cómo?
—Sí, que es un reclamo... Creo que eso sí lo hacía bien (p. 369).

Una tercera voz —tronante y altiva— hace pensar en otro personaje suyo, don Juan Manuel Montenegro. Con esa voz bárbara contestó a la pregunta de qué debía hacer Galdós tras el pleito en torno a *El embrujado*:

Nos levantamos y, al estrechar la mano del maestro, le preguntamos:
—¿En opinión de usted qué debe hacer don Benito?
Y el gran don Ramón repuso rotundamente:
—¡Morirse! (p. 108).

Una cuarta voz —grave, reposada y paternal «de apóstol» (p. 127), «de un César o tetrarca oriental» (p. 172)— resuena en sus comentarios sobre la primera guerra mundial y en sus conferencias estéticas. Parece mentira que esa voz pueda oírse a través de la prosa periodística del momento, pero véase el siguiente ejemplo, transcrito en *El Mercantil Valenciano* tras una conferencia titulada «Concepto de la vida y del arte»:

La vida es algo como un fruto del tiempo, como una derivación de las horas y de los días, la tela inconsútil que tejen los astros; y el tiempo no es para nosotros sino una corriente de eternidad, un antes y un después, unidos por una negación, por algo que no se cuenta, por una cantidad infinitamente pequeña, a la cual nos obstinamos en llamar presente. Tal es nuestro orgullo (pp. 63-64).

Ahora bien, la voz que más me gusta, y que a veces encuentro conmovedora, es la del Valle-Inclán *escritor*. Cuando don Ramón hablaba de su propia obra, adoptaba una voz «de tono medio, agradable, más bien aguda que grave, propia de un lector de cátedra» al decir de Eduardo Montes (p. 283). Al explicar su forma de escribir, usaba un registro «fácil y seguro» (p. 318). Sus famosas «frases lapidarias» cedían a una «parla lenta [y] tersa» (p. 359) en la que Luis Emilio Soto, colaborador de *La Nación* de Buenos Aires, captó ecos de su obra escrita: «Dentro de su conversación creadora late una vena de rica y abundosa sustancia, vibra una inquietud humana cuyas pulsaciones más acusadas registra el último ciclo de su vasta obra» (p. 411).

Lo cierto es que Valle-Inclán sabía perfectamente lo que quería conseguir en sus libros. Sus definiciones del esperpento, de la impasibilidad narrativa conseguida mediante recursos teatrales, de las tres actitudes que el autor puede adoptar frente a sus personajes, son pequeñas lecciones teóricas que se ajustan perfectamente a su literatura. La voz con que daba esas lecciones tenía, según Rivas Cherif, un gran «poder de sugestión» (p. 163). A pesar de llegarnos a través de múltiples mediadores, esa voz nos comunica todavía un caudal de ideas estéticas.

Al enfrentarse con su propia obra, Valle-Inclán solía distanciarse, como si hablara de otra persona o como si dialogara con otro muerto sobre los escritos de un hombre todavía vivo. No obstante, de vez en cuando el autocomentario tomaba un tono íntimo, revelando ilusiones o dudas sobre su obra. Por ejemplo, en *La Habana, camino de México* en 1921, expresó su opinión sobre la novela española contemporánea en la que quedaba implicada su propia trayectoria como novelista:

—Soy radical en mis opiniones. Creo que los novelistas hemos estado perdiendo el tiempo. [...] En España el ambiente ha sido hasta ahora muy pobre. Hemos escrito novelas de casas de huéspedes. Se hace indispensable cambiar los moldes y abandonar la insulsa novela de amoríos. Yo le digo a la juventud española que vaya a buscar sus novelas a la cuestión agraria de Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí

está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro de España (p. 196).

Seis años después, don Ramón confesó a Estévez Ortega que su obra no llegaba a penetrar en cierta realidad que le venía interesando cada vez más: «Hay una vida española que no conozco, y que sería muy interesante novelar. Las luchas sociales de Barcelona, por ejemplo. [...] Está por hacer [...] la novela de los que han de formar el futuro. [...] En cambio, se ha hecho la novela de todas las casas de huéspedes de Madrid» (pp. 360-361). Y en 1929, hablando con Martínez Sierra, dio por imposible la realización de su último proyecto novelístico: «En cuanto a *El ruedo ibérico*, es obra a la cual es lo más probable que no pueda dar fin, ya por su extensión y mis años, ya por sus dificultades» (p. 395).

Me conmueve ser testigo —confidente gracias al género de la entrevista— de estas confesiones. Al llegar a la plenitud de su condición de escritor, Valle-Inclán parecía creer que había perdido el tiempo y que tenía que abordar otra cara de la realidad, una realidad a la vez contemporánea e histórica. Fue en aquel momento cuando concibió el proyecto de escribir *El ruedo ibérico* —nada menos que nueve novelas que contarán «la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración» (p. 396)—. La ambición del proyecto fue desmesurada dado su delicado estado de salud. Y él lo sabía, como bien se ve en una carta que escribió a Eduardo Gómez de Baquero en 1924 y que José Manuel Pérez Carrera publicó hace dos años:

Ahora, viejo y enfermo, entreveo lo que puede ser la novela española. He perdido dolorosamente mi tiempo, en llenar vacíos. Las Memorias del Marqués de Bradomín, llenan un vacío de nuestra literatura en el albor romántico. Son «Memorias» que en Francia las pudo escribir cualquiera, después de Juan Jacobo. [...] Las Comedias [Bárbaras], son novelas escotianas. [...] Realizados —como me era preciso— estos dos modos —hace cien años logrados en las grandes literaturas europeas—, creo que podré —si la vida me deja— realizar mi obra, y dejar asomar mi alma, tan atribulada ante el espectáculo de España. (*Una carta inédita de Valle-Inclán*, Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992).

La vida le dejó publicar las dos primeras novelas de *El ruedo ibérico* y acabar la mitad de la tercera. Y no debemos olvidar que por las mismas fechas publicó una «novela de tierra caliente», *Tirano Banderas*, que figuró claramente en su visión madura de lo que podía ser la novela española.

Cabe felicitar, por último, a Manuel Borrás, Manuel Ramírez y Silvia Pratdesaba —los gerifaltes de Pre-Textos— por haber puesto en la publicación de esta recopilación el cuidado y el amor con los que preparan todos sus libros. No es el primer libro sobre Valle-Inclán que han publicado y espero que no sea el último.

Dru Dougherty

Libro sobre libro sobre libro¹

Liliana Weinberg de Magis, investigadora mexicana del CCYDEL, secretaria de la revista *Cuadernos Americanos*, ha realizado un estudio pormenorizado y brillante del ensayo capital de Martínez Estrada *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. La autora es buena conocedora de la obra de Martínez Estrada pues un valioso estudio introductorio suyo figura en la versión que la Colección Archivos ha hecho de *Radiografía de la pampa*.

¹ Liliana Weinberg de Magis, Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 217 páginas.

El libro de Liliana Weinberg que vamos a comentar, está perfectamente estructurado marcando paso a paso el distanciamiento —apasionado— y las pautas del recorrido, en ese trayecto de aproximación al ensayo de Martínez Estrada. Este ritmo y *ratio* de la investigadora permite al lector recobrar conocimientos parciales y antiguos, presentados ahora desde una perspectiva global y encuadrados en el proceso literario general. Así, las apreciaciones críticas y las valoraciones que mereció *Muerte y transfiguración...*, desde «discurso autobiográfico que refleja las propias obsesiones del autor», hasta «la ira profética» o el «lirismo ideológico» con que algunos críticos han desmerecido el valor de profundización reflexiva de auténtico ensayo. La crítica generalmente «congelada» —diríamos en términos cinematográficos— imágenes y conceptos reiterados sobre un autor que es preciso *décaper* (quitar capa a capa), como una vieja pátina. En este caso, se hacía preciso ver qué hay detrás del rótulo insidioso de «un buen poeta metido a mal sociólogo».

La obra de Martínez Estrada no es un estudio académico, sobre rasgos de estilo o cánones literarios, ni se atiene a las pautas de las ciencias sociales. Como la mayoría de los ensayos de interpretación en América, nace de una necesidad ética del autor, y resulta un género híbrido entre filosofía de la historia o historia de las ideas, y periodismo de interpretación. Análisis de la realidad e intuición profunda de la vida argentina, apoyándose en el *corpus* del poema de Hernández, porque la comunidad se había apoderado de él, considerándolo símbolo de la nacionalidad. El ensayo, desde *Facundo* o *Ariel*, ha sido en América un género brotado de una realidad geosocial, un autoanálisis nacional, y una propuesta de mejorar rasgos y tendencias negativas de una comunidad. Una búsqueda de lo ontológico nacional (como lo fue el proyecto de los ensayistas del grupo *Hiperión*, en México: hallar una ontología de lo mexicano).

La idea original de la que parte Martínez Estrada es que la realidad argentina se halla dividida en dos «orbes» o «hemisferios», conciliados por la noción de frontera. Como la superficie sumergida de un iceberg, la verdadera realidad, lo que le da su peso específico, lo auténtico es lo que no ve, en tanto que la realidad emergida, superficial, es la que vemos y de la que comúnmente hablamos; una y otra las analiza Martínez Estrada para descifrar en clave paradójica la entera realidad nacional.

Ya desde los conceptos expresados en el título del ensayo: *muerte y transfiguración*, queda sugerido el sentido de la interpretación del poema que luego se confirmará a lo largo de la lectura. La idea estructurante de todo el ensayo de Martínez Estrada es que el personaje Martín Fierro sufre una *muerte y transfiguración* en la segunda parte del poema, *La vuelta...* Y entiende y emplea la «transfiguración» como tergiversación de sentido; en la segunda parte del poema, que Hernández publica en 1879, cambia, desvirtuándolo, el carácter del protagonista, que parece hacerse «adepto del programa político de los hombres del 80». El gaucho Martín Fierro, de la primera parte, la «Ida», era un gaucho fuera de la ley que huye al desierto. En la segunda parte, Hernández lo hace reconciliarse con la civilización que lo había maltratado y quiere —según Martínez Estrada— hacerse perdonar sus errores y sus crímenes. El gran personaje concebido por Hernández en la primera parte, el verdadero Fierro, figura del antihéroe, *muere* a manos de su propio creador en la segunda parte, y se *transfigura* en un mito, que es en realidad un falso héroe, y así lo denuncia Martínez Estrada.

El tema social —según Martínez Estrada— está en el *Martín Fierro* trabajado artísticamente, estilizado; de ahí que necesite una lectura o relectura que es la que él hace como exegeta, y propone a los lectores que adopten un determinado papel que atienda a las omisiones y rellene los blancos (parecería un antecedente del «lector modelo» que postula Umberto Eco). A partir de este trabajo de exégesis que llevó a cabo Martínez Estrada, Liliana Weinberg opina que ese «encuentro entre el escritor y un texto básico de su cultura, implica la consagración y grandeza de una obra... y a la vez la convalidación (yo diría: revalidación) de ese escritor, que se asigna a sí mismo un papel central en su cultura, como un clásico que estudia a otro clásico»². Ejemplos: el *Quijote*, de Unamuno, o la *Sor Juana*, de Octavio Paz.

Las aportaciones geniales de Martínez Estrada en el poema interpretado son los conceptos: lo gauchesco, la frontera, el tipo. La segunda parte del estudio de Liliana Weinberg se dedica, mediante un profundo análisis y deslinde diacrónico de términos, a la revisión de estas

² Liliana Weinberg, op. cit., pág. 75.