

 Cuadrante. Revista de Estudios

Valleinclanianos e Históricos,

nº 26, xuño 2013.

Marcelo Topuzian, **Esteticismo**

y **simulacro en las Sonatas**.

Pp 71-99.



Esteticismo y simulacro en las Sonatas

Marcelo Topuzian
Universidad de Buenos Aires

El cambio del siglo XIX al XX constituye uno de los más interesantes casos para la historiografía crítica de la literatura española contemporánea. Los términos críticos e historiográficos que, con diferentes difusión y fortuna, se han usado durante todo el siglo XX para pensar la literatura y el arte del fin de siglo español (modernismo, generación del 98, simbolismo, modernism, modernidad, etc.) implicaron, en cada caso, operaciones ideológicas específicas. Excede los propósitos de este modesto trabajo sobre las Sonatas de Valle-Inclán dar cuenta de esos términos y de esas operaciones, aunque corresponde hacer referencia aquí a los hitos más importantes de una bibliografía, todavía en vías de ampliación, que ha resultado crucial para hacer posible la lectura que ensayaremos a continuación: Del Valle-Inclán (1902), Machado (1913), Azorín (1913), Laín Entralgo (1945), Salinas (1949), Díaz-Plaja (1951), De Onís (1955),

Cernuda (1957), Salinas (1958), Jiménez (1962), Gullón (1963), Shaw (1978), Paz (1974), Castillo (1974), Litvak (1975), Schulman (1987), Gutiérrez Girardot (1988), Litvak (1990), Blasco Pascual (1993), Cardwell (1995) y Santiañez (2002).

Sin embargo, es de todos modos pertinente llamar la atención sobre algunos puntos principales especialmente pertinentes, con el objeto de despejar brevemente algunos lugares comunes de la crítica que suelen obstaculizar, explicitados o –a veces bastante secretamente– presupuestos, las lecturas como la que nos proponemos llevar a cabo. Las distintas concepciones, a veces mutuamente exclusivas, del fin de siglo español promovieron interpretaciones también radicalmente contrapuestas y excluyentes de las Sonatas, en clave de escapismo de la realidad hacia un ideal estético estilizado (Zamora Vicente (1955)), o bien de crítica social furibunda contra los valores de la sociedad española de la Restauración (Gibbs (1991)).

El fin de siglo supone un momento de fuerte crisis en la muy lentamente consolidada sociedad burguesa española, demasiado tímidamente embarcada, desde la década del 70, en un proceso de modernización aquejado por marcados altibajos y transido por sus propias contradicciones constitutivas. También, por supuesto, es el momento de la constitución definitiva de la figura del intelectual moderno en España; este ya no es simplemente un representante más o menos orgánico de la clase burguesa en ascenso, como lo fue, por ejemplo, el Galdós de las primeras dos series de los Episodios nacionales. Unamuno, por citar un ejemplo característico de una personalidad surgida del fin de siglo, es, en este sentido, ya más evidentemente parecido a Ortega y Gasset, a Sartre o a Juan Goytisolo, que al mencionado Galdós, o a Castelar o al propio Cánovas del Castillo, todos ellos también sin duda intelectuales, pero según un perfil, un estilo y una modalidad cuán diferentes. Surge una nueva idea de las relaciones entre el escritor, la sociedad y la política, en las que hay que empezar a tener en cuenta cada vez más las lógicas de los medios específicos de la vida intelectual, las mediaciones y, más precisamente, el problema de la autonomía relativa del campo intelectual respecto de las líneas mayores de movimiento de la sociedad española. Sin embargo, la peor manera de entender estos procesos es caer en una dicotomía rígida entre politicidad o apoliticidad, compromiso o escapismo de los escritores de fin de siglo, dicotomía de la que fue sin dudas subsidiaria la que también se estableció, a posteriori, entre modernismo y 98. Aunque de todos modos debe también llamarse la atención, paralelamente, sobre que la imaginación política de los escritores de fin de siglo ya no está necesariamente atada a una pertenencia partidaria clara y activa, especialmente en torno de la división entre liberales y conservadores que había sido hasta entonces el eje de

la Restauración. De este modo, por poner un ejemplo cercano, no hay por qué disfrazar necesariamente de 'evolución' política el camino que, en Valle-Inclán, va, supuestamente, del carlismo al anarquismo: ambos pueden coexistir perfectamente en su aventura intelectual si se los pasa a entender no tanto como afiliaciones partidarias efectivas, sino más bien como resoluciones imaginarias de una brecha creciente entre intelectuales y política. En pocas palabras: la política de los intelectuales pasa a ser, primero que nada, intervención en el imaginario colectivo, lo cual, por supuesto, de ningún modo habilita a clasificarlos según un marbete, el de 'apolíticos', que resulta a todas luces absurdo a la vista de sus efectivas implicaciones en la vida política española, ella misma en trance de exacerbación de sus aspectos más propiamente imaginarios.

De este modo, los gestos solo en apariencia paradójicamente antimodernos del modernismo pueden considerarse a la vez una operación ultramoderna: el conservadurismo y el carlismo de Valle-Inclán deben comprenderse como imaginación moderna reactiva del intelectual que ha dejado, de manera furibunda, de verse a sí mismo como encarnación cultural del proyecto burgués y que explora los espacios imaginarios que ha abierto esa desafiliación (Litvak (1990)). No tienen sentido alguno los pruritos que obligan o bien a desechar las declaraciones ideológicas explícitas de Valle-Inclán por políticamente incorrectas, para hacer de él un puro esteta (en una lectura muy sesgada y poco mediada del "fui defensor de la tradición por estética" del Marqués de Bradomín (2002: 589)), o bien a convertirlas en su exacto contrario por las vías de la ironía, el pastiche o la parodia (Loureiro (1999)).

Un caso especial de esta configuración intelectual lo constituyen sin dudas las evoluciones del imaginario de lo nacional. El "dolor de España" unamuniano-noventayochesco no es el único modo del nacionalismo, y mucho menos de lo nacional, en el cambio de siglo. El nacionalismo no es solo patrimonio de los autores de la llamada generación del 98, quedando el polo internacionalista y cosmopolita exclusivamente del lado del modernismo, según la contraposición trillada. Si el modernismo en América pudo ser al mismo tiempo nacionalista e internacionalista, cosmopolita y latinoamericanista (Henríquez Ureña (1954: 32-34)), no veo por qué no podría serlo en España, aun sobre el fondo paradójico de la constitución modular de los nacionalismos americanos a imagen y semejanza de las nacionalidades históricas europeas, según lo ha mostrado Benedict Anderson (1985), y de la francofilia de los modernistas a ambos lados del Atlántico. Tonto sería denegar los componentes nacionalistas del modernismo catalán y de las referencias a la cultura popular gallega en la obra de Valle-Inclán: ¿por qué entonces hacer del nacionalismo una piedra de toque de las categorías críticas para pensar el cambio de siglo en España?

Es cierto, en síntesis, que un mismo sentimiento antiburgués muy claro atraviesa a los intelectuales y a la bohemia artística de fin de siglo, pero de ninguna manera se reduce solamente, según se verá en las páginas que siguen, o bien a la crítica tematizada, ensayística, de aspectos (económicos, sociales o morales) de la sociedad burguesa moderna tal como se da en España que suele identificarse con la llamada 'generación del 98', o bien a la búsqueda en el arte y la poesía de una mera evasión idealizante frente a ella que se adjudica, erróneamente, al modernismo.

Esteticismo

Se puede empezar a destrabar esta verdadera maquinaria teórica que, a mi entender, dificulta la lectura de la producción de Valle-Inclán de las primeras dos décadas del siglo XX con la apelación a algunas elaboraciones críticas en torno del esteticismo. Así define Peter Bürger, en su Teoría de la vanguardia, este término, que surge del proceso de constitución de la institución-arte que se inicia, según él, con el romanticismo: "En el esteticismo, la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores del arte sobre el medio mismo" (1974: 70). De acuerdo con esta perspectiva, los diversos esteticismos de fin de siglo son, en primer lugar, la conclusión de un proceso, que se inicia con el romanticismo, de conformación de las condiciones políticas, sociales, culturales e institucionales para que el arte se piense como reflexión sobre su propio medio; esa reflexión es lo que a partir de ese momento va a entenderse como 'forma'.

En segundo lugar, con el esteticismo, la temática o el contenido se ven desplazados. Esto no es más que un desarrollo lógico del punto anterior: la reflexión artística no puede darse sino en el medio artístico mismo y, por lo tanto, no se trata de que el sujeto-artista reflexione sobre los alcances de su arte y luego haga de esto un contenido, bajo una organización formal más o menos prescriptiva o retórica, sino de que sea la forma misma la que reflexione objetiva, materialmente, sobre sí misma. Esto es lo que hace específicamente modernas las formas, es decir, lo que desprende su concepto de cualquier dogmatismo, tradicional o progresista; si puede, entonces, hablarse precisamente de un modernismo de las formas poéticas y de la prosa, es a partir de este carácter autor-reflexivo de las formas artísticas mismas.

No se debe pensar, sin embargo, que este autotelismo de la forma modernista la cierra –en el análisis efectivo de las obras particulares– por ejemplo respecto de sus aspectos o contenidos sociales o históricos. Por el contrario, solo su

consideración profunda puede hacer de la forma modernista mucho más que los modelos métricos y estróficos, que la lista de recursos y tropos, que el repertorio de temas y ambientes. Precisamente a propósito del modernismo, Octavio Paz afirmó, siguiendo a Baudelaire, que con la modernidad

la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso «le beau est toujours bizarre». La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital (1974: 129).

La 'aceleración' histórica moderna hace que la forma bella no pueda considerarse ya dada, como un ideal que preexiste a la obra. Ahora, hay que conseguirla en cada caso y a cada momento, sin dogma ni gradus ad Parnassum posible: la belleza vive en su unicidad y en su carácter singularmente producido, pero al precio de su destrucción como ideal normativo, como modelo. Si bien este es un proceso que se inicia con el conjunto de operaciones ideológicas que solemos denominar 'romanticismo', su desarrollo marcado hacia fin de siglo es lo que nos permitirá comprender la primacía de la imagen y la sensación en la estética modernista: la belleza se encuentra en el efecto conseguido por la forma más que en su esencia, lo que de hecho supone toda una transformación de la noción misma de forma. El propio Valle-Inclán lo comprendió ya en 1902, cuando afirmó que "la condición característica de todo el arte moderno, y muy



Sonata de estío, 1913.

particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad” (1902: 114).

¿Por qué es importante aclarar inicialmente todo esto en un trabajo como este? En primer lugar, porque nos permite desprendernos de la vieja teoría óptica de las visiones de Díaz Plaja (1965) para pensar la obra de Valle Inclán, y particularmente lo que en ella hay de modernista. Desplazar el estereotipo perspectivista, de cuño orteguiano, que hace de la obra artística solamente la manifestación, cronológica o lógicamente a posteriori, del modo en que una conciencia ve o experimenta el mundo, puede sin dudas contribuir a una comprensión renovada de la obra de Valle-Inclán que no resulte subsidiaria respecto de las rígidas líneas con las que la crítica estructuró la historia literaria del cambio de siglo, según indicamos.

Y en segundo lugar, sobre todo, el trabajo de pensar críticamente la noción modernista de forma puede disolver un falso problema que la crítica se ha planteado históricamente, de manera insistente, alrededor de las Sonatas de Valle Inclán: el de la autenticidad de su modernismo. ¿Suponen ellas un compromiso auténtico con su estética o, más bien, son ejemplo de un modernismo fingido, trasnochado, retórico, irónico o incluso paródico, que en realidad oculta una fuerza de crítica social, pretendidamente ajena al esteticismo finisecular, que solo se terminaría de desplegar con el esperpento? La pregunta le otorga primacía a una noción bastante primitiva de intencionalidad literaria, deudora, por otra parte, de las tajantes distinciones críticas entre naturalismo, generación del 98 y modernismo en sus definiciones más escolares. Los textos del cambio de siglo español se vuelven más interesantes si las categorías historiográficas no se manejan de manera clasificatoria, ni estrictamente generacional, ni epocal estancas. Una lógica del ‘adentro y afuera’ no puede guiar un acercamiento verdaderamente histórico a la literatura moderna, por la simple razón de que, como hemos visto, ella se deja difícilmente pensar a partir de una idea de forma entendida solo a partir de la ausencia o presencia de ciertos rasgos predefinidos. Es más interesante pensar el modernismo como un campo de problemas que se le presentaban

al escritor, y las obras como soluciones específicas, contingentes, a esos problemas, a las que hay que tomar tal como se constituyeron en ese contexto. El análisis de la constitución histórica de los acontecimientos literarios se profundiza a partir del planteo problemático: se evita la aplicación simple de moldes interpretativos como soluciones fijadas de antemano, motivando así el despliegue de la imaginación y la invención críticas, cruciales, particularmente, como recursos pedagógicos; y se puede prestar atención a las temporalidades diferenciadas y plurales de la historia, sin suscribir el modelo de la sucesión rígida de épocas o generaciones (Santiañez

Página opuesta:
Ilustración de Rosa
Suárez.

(2002)).

Concretamente, a propósito de la obra de Valle-Inclán, se evita tener que dividirla en etapas más o menos estancas, para luego obligarse a construir algún tipo de proceso de evolución ideológica lineal del autor para unir las y volverlas coherentes, por ejemplo según el modelo de la famosa frase de Pedro Salinas: “hijo pródigo del 98” (1949: 85-114). Las soluciones artísticas no implican una superación o borrado de las contradicciones que suponen los problemas a los que se enfrentan; más bien dan lugar, a menudo, a su ampliación y a su exacerbación.

Es importante, en este sentido, no tomar como punto de partida una separación entre las operaciones retóricas de la prosa modernista de Valle-Inclán y el característico rechazo crítico de la sociedad de la Restauración de los escritores e intelectuales del fin de siglo español. No hay por qué presuponer una intencionalidad, un ‘querer-decir’ alternativo por fuera de lo que las obras hacen efectivamente, sobre todo si se comprende definitivamente que el modernismo no es solo cisnes, jardines, fuentes y algunas innovaciones métricas y estróficas. El esteticismo modernista no es necesariamente equivalente de un idealismo¹, de un formalismo reductor o –como pensaron Pedro Salinas (1958) o Díaz Plaja (1951)– de una mera renovación del lenguaje, de una mera orfebrería del poema. El modernismo es la manera que encontraron los artistas del fin de siglo para enfrentarse a las condiciones efectivas de su propia práctica, es decir, de la producción artística y literaria, especialmente las relativas a la configuración de un mercado editorial y de un público lector burgués cada vez más amplio. El esteticismo y el tradicionalismo de Valle Inclán solo pueden considerarse tanto una mera aplicación servil de los moldes de la poesía y la prosa modernistas hispanoamericanas, de Martí a Darío –la única, por otro lado, tan evidente entre los escritores españoles de fin de siglo–, como una simple ficción –identificando, en el “tradicionalismo por estética”, ‘estético’ con ‘ficcional’ o bien simplemente con ‘engañoso’–, como un simple medio que habría que atravesar para encontrarnos con su verdadero fin, digamos, la crítica social de una España considerada en crisis terminal, o lo que se prefiera, si se parte de una caracterización unilateral y a menudo despectiva del modernismo y, particularmente, de su lugar en la estética de Valle-Inclán. La disyunción típicamente esencialista de la que se suele partir para pensar las

¹ Nuestra lectura de las Sonatas supone, precisamente, que estamos ante un caso de esteticismo indudablemente materialista, según explicaremos a continuación. Esto, por supuesto, no debe confundirse con una parodia del esteticismo, o con la simple explicación de su carácter discursivamente construido.

Sonatas, el ‘¿es o se hace?’ como actitud característica ante el modernismo de Valle-Inclán, no tiene ningún sentido en este contexto: la estética modernista misma no puede sino cuestionar la idea simplista de autenticidad que subyace a tales presupuestos, como tendremos ocasión de ver en el análisis que sigue.

Las operaciones retórico-formales efectivamente realizadas por las Sonatas deben ser consideradas, en cambio, el modo específico en que, en el contexto del fin de siglo, la literatura es capaz de acceder a un medio reflexivo que le permita pensar sus propias condiciones de posibilidad. Si entendemos lo que el esteticismo modernista supone como momento de la institución-arte, difícilmente podamos recurrir a modalidades del comentario crítico que hacen del sentido un núcleo significativo que precede y excede la forma. Y si no se toma en serio la cuestión de la forma moderna, se corren dos riesgos paralelos: o bien se mitifica la ideología conservadora de Valle-Inclán para rescatarlo solo a título de innovador formal, o bien se lo convierte a él mismo en simple desmitificador de su propia estética. El modernismo fue, al menos inicialmente –incluso para muchos de los que luego serían llamados ‘noventayochistas’– el lenguaje mismo de su rebeldía anarquizante, individualista y anti-social. Los jóvenes Azorín o Benavente no simpatizan –más o menos imaginariamente, está claro– con el anarquismo en contra, a pesar o además de asimilar el aparataje formal del modernismo, sino que ese aparataje consiste, para ellos, en la realización artística directa de esas simpatías. El denegado modernismo del primer Antonio Machado no lo es solo por la suposición de algún desvío o desorientación de sus preocupaciones ético-políticas, una dilución circunstancial de las “gotas de sangre jacobina” en su torrente sanguíneo. El individualismo radical y la inversión violenta de los valores morales, sobre todo los vinculados a la sexualidad y al trabajo, que suponen las operaciones de las Sonatas, especialmente las ligadas con la construcción del personaje del Marqués de Bradomín, no deben desligarse, entonces, del predicamento del imaginario anarquista sobre los escritores del cambio de siglo y sobre el propio Valle-Inclán, a pesar de sus profesiones de fe conservadora y tradicionalista. Para que esteticismo radical y crítica social no se consideren términos que se excluyen mutuamente, según sucedía con la primitiva oposición de modernismo y generación del 98, es central comprender que la crítica social no es solo temática o ideológica, sino que se produce también a partir del trabajo específico de la forma, es decir que forma parte de los problemas mismos del medio artístico. El anti-industrialismo y la reacción contra la modernidad que pueden encontrarse en el modernismo no suponen una simple huida imaginaria a un mundo ideal premoderno; se debe contextualizarlos con claridad, y esto implica no perder de vista las concepciones de la literatura y del arte del momento.

Seducción y estetización. Analogía y figuras: la imagen

Podemos denominar el trabajo que Valle-Inclán ejerce sobre sus materiales en las Sonatas, grosso modo, ‘estetización’. Ella está expresamente ligada a la figura omnipresente de la seducción, bajo la cual aparece, sin dudas, tematizada. La materia de la fábula se estetiza, inicialmente, a partir de la comparación con tradiciones o manifestaciones artísticas preexistentes, un cúmulo de alusiones sostenidas, especialmente notorias en Sonata de primavera, a la historia del arte. El poder del narrador de las Sonatas, de Bradomín como narrador-personaje –la primera persona pone al narrador modernista en escena como personaje, y así lo convierte en herramienta crucial de la reflexión formal–, es el de la analogía estética, y esta es la principal sustancia de su arte:

Aquella Princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintada cuando sus bodas con el Rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens (330)².

Y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada (346).

Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas, que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia (349).

Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una rosa. La Princesa, sin reparar en ello, apoyó la frente en la mano, una mano evocación de aquellas que en los retratos antiguos sostienen a veces una flor, y a veces un pañolito de encaje (350).

Al oír esto, las otras hijas de la Princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Liguria, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticeilli (355).

Muchas veces este principio analógico se hace directamente metáfora: la brisa es una criatura alada de la primavera (352) y los labios son, por supuesto, como rosas (378). La fuente central de la retórica y las figuras de discurso de las Sonatas es la analogía. El texto termina de exponerlo en una referencia del narrador a la alegoría (“Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría” (338)), que vincula expresamente la analogía con la estetización por la alusión artística. Octavio Paz había ya visto en la analogía universal una de las figuras claves del modernismo, y había calificado a Valle-Inclán como “único”

² Todas las referencias a las Sonatas corresponden a la *Obra completa* de Valle-Inclán: Vol. I. Prosa. Madrid, Espasa Calpe, 2002. Los números de página se indican, en cada caso, entre paréntesis.

entre poetas españoles en su sensibilidad respecto de ella (1974: 139). Los poderes del narrador modernista son los de la imagen, no los del concepto; son propiamente figurativos.

Cerca del final de Sonata de otoño, se puede percibir con claridad que el valor de esta estetización a través de la universalización, 'de pared a pared', de la analogía, está ligado a la resolución, sustitución e inversión de contrarios a través de figuras. Se trata, en síntesis, de transformar una cosa en otra:

También a los místicos las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos. Todavía hoy el recuerdo de la muerta es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer (520).

En Sonata de otoño, las figuras analógicas –de las que, según hemos señalado, Sonata de primavera presenta la mayor profusión– se orientan fundamentalmente a poner en contacto y sustituir una por otra la vida y la muerte, en una clave satánica y decadentista que, como en todas las Sonatas, mezcla seducción erótica, estética y creencia religiosa. “Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores” (457), dice el narrador al comienzo. “La besé temblando como si fuese a comulgar su vida” (490). Poco antes de morir, Concha azota a Bradomín “como un nazareno”, y él dice “Amén” cuando la besa (516).

**Página opuesta:
Ilustración de Rosa
Suárez.**

La figura analógica clave, en este cruce de vida, muerte, sexo y resurrección, es la del fantasma. Concha lo es ya antes de morir:

De pronto vi una sombra blanca pasar por detrás de las vidrieras, la vi detenerse y llevarse las dos manos a la frente. Después la ventana del centro se abrió con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma (463).

¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta” (458).

Anduvo lentamente hacia el tocador, con ese andar de fantasma que tienen algunas mujeres enfermas (466).

Desde la puerta volvió la cabeza llamándome con los ojos, y toda blanca como un fantasma (472).

Creo que una vez abrí los ojos dormido y que vi a Concha incorporada a mi lado, creo que me besó en la frente, sonriendo con vaga sonrisa de fantasma, y que se llevó un dedo a los labios. Cerré los ojos sin voluntad y volví a quedar sumido en las nieblas del sueño (473-474).

También Concha es un fantasma, por supuesto, después de muerta, en este sorprendente cruce en imagen de muerte y vida: “¡Pobre y blanco fantasma, los gusanos le han comido los ojos, y las lágrimas ruedan de las cuencas!” (520).

Concha, desde el principio, es rodeada de figuras analógicas por el narrador; las más comunes, de pájaros y flores, en las que persiste, por supuesto, el cruce de muerte y vida.

El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar (473).

Concha, con los ojos arrasados en lágrimas, me alargó una de sus manos, y, como en otro tiempo, mis labios recorrieron los dedos haciendo florecer en sus yemas una rosa pálida (467).

Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el rostro de rocío, como otra rosa, una rosa blanca (478).

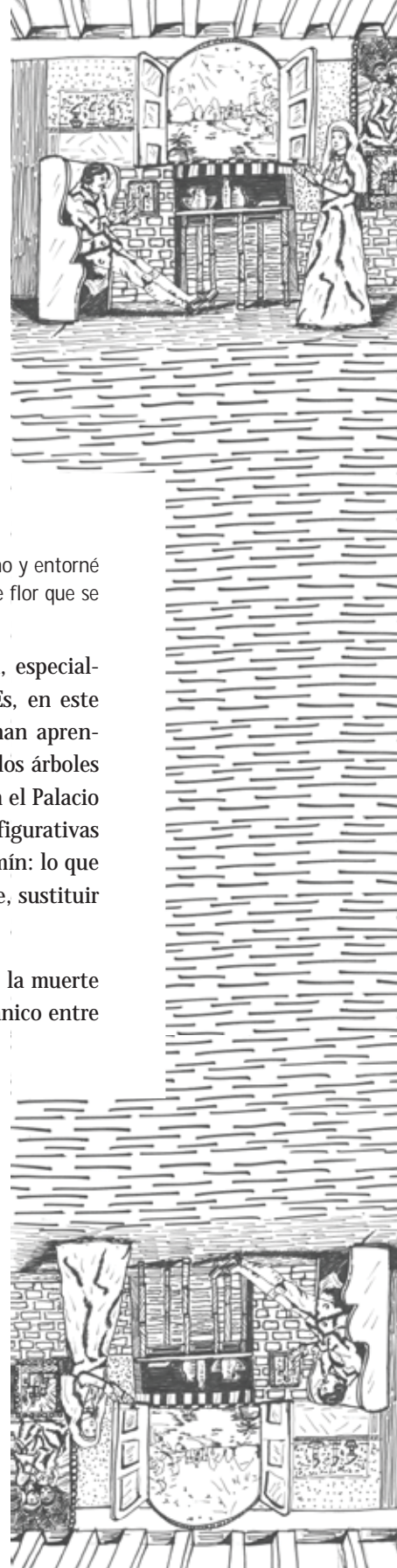
Yo la miré con una sonrisa de sutil inteligencia, y vi florecer las rosas en sus mejillas (504).

Yo, como un niño abandonado y sumiso, apoyé la frente sobre su pecho y entorné los párpados respirando con anhelo delicioso y triste aquel perfume de flor que se deshojaba (511).

Los pájaros son los mirlos de Florisel, tan identificados con Concha, especialmente cuando ella también canta, como ellos, la riveirana (489). Es, en este sentido, significativo el cruce entre los mirlos domesticados, que han aprendido a cantar la riveirana, liberados por Concha para que canten en los árboles (476) y las palomas con las alas cortadas que podrían volar sueltas en el Palacio (509). Tenemos aquí un buen ejemplo de un juego de sustituciones figurativas de opuestos completado, completada también la seducción de Bradomín: lo que hace el narrador-personaje, como esteta modernista, es, precisamente, sustituir opuestos a través de la imagen.

La analogía ornitológica se continúa en la crucial sección final sobre la muerte del milano entre las palomas, que alegoriza la labor del seductor satánico entre las mujeres. El milano es destruido por la mano del propio narrador, Bradomín (521). El final de Sonata de otoño es la destrucción alegórica del seductor en tanto tal, pero su triunfo autorreflexivo como narrador y esteta. Lo llamativo de este triunfo, sin embargo, es que la verdadera fuente, origen o principio de las imágenes analógicas de flores y pájaros que venimos de revisar no es el narrador, sino, cerca del comienzo de la narración, “la loca del molino” (473) –único sitio este último, por otro lado, en que, en el marco generalizado de ocio, inutilidad e improductividad aristocráticos de las Sonatas, se puede decir que, efectivamente, hay trabajo y producción. La loca del molino le dice expresamente a Bradomín:

¡Quiera Dios que se encuentre sana a la señora y con los colores de una rosa!...[...] ¡Así la encuentre como una rosa en su rosal! [...] Las



almas son como los ruiseñores, todas quieren volar. Los ruiseñores cantan en los jardines, pero en los palacios del rey se mueren poco a poco (461-462),

lo cual por supuesto remite tanto a los mirlos amaestrados liberados como a las palomas con las alas cortadas dentro del Palacio (509).

La loca del molino está asociada con la superstición popular, y constituye una de las imágenes de la tradición en el relato –las otras son, por supuesto, Don Juan Manuel, la criada Candelaria y el paje Florisel. Ella le da a Bradomín el manojo de hierbas que él va a esconder entre las almohadas de su propia cama, donde luego Concha va a morir, y que terminarán floreciendo sobre su tumba, como se anticipa desde el principio (462), según la figura alegórica fundamental de la historia narrada que, como vimos, se basa en el cruce y la inversión de vida y muerte. Pero la loca y el molino son, a la vez, el sitio de la producción, o de origen más o menos mítico, de las figuras en el relato, y por eso el narrador-personaje se encuentra con ella al principio de un texto que va a contar, precisamente, la historia de una decadencia, de una desfiguración, del deshojarse de una rosa, del corte de las alas o la ejecución de un pájaro.

Los ojos y la mirada

El trabajo reflexivo sobre las figuras y las imágenes como herramientas de estetización y seducción en las Sonatas se expone con evidencia en la multiplicación de las referencias a los ojos y a la mirada: los personajes se miran sistemáticamente entre sí y, particularmente, se miran a los ojos. Mirar y ser visto son las condiciones de posibilidad de la figuración, la seducción y la estetización: la sensibilidad, no el sentido –Valle-Inclán lo tenía claro (1902: 114)–, es la materia principal del arte modernista³. El arte del modernismo se juega en la sensación como su sostén último, en la superficialidad sensible de la imagen. En Sonata de primavera, los ojos son la vía de la verdad, que es la sensualidad:

³ Así se explica, probablemente, la actualidad del interés por el modernismo por parte de la crítica literaria contemporánea: lo sensible-apariencial, a partir de una revaloración radical de las concepciones de lo imaginario, se ha convertido en un valor capital para el estudio de la literatura de hoy.

La Princesa Gaetani me contemplaba sonriendo, y de pronto, en el dorado misterio de sus ojos, yo adiviné quién era (331).

Creo que además de sus labios [de María Rosario] me sonrieron sus ojos, pero han pasado tantos años, que no puedo asegurarlo (331).

[La Princesa Gaetani] calló, suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío (332).

El noble prelado [Monseñor Gaetani] fijó en mí los ojos vidriosos, moribundos (332).

De rato en rato [el Colegial Mayor] fijaba en mí una mirada rápida y sagaz, y yo comprendía con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma (341).

Y aquellos ojos [de María Rosario] como no he visto otros hasta ahora, ni los espero ver ya, tuvieron para mí una mirada tímida y amante (381).

Cuando María Rosario le pide al Marqués que se vaya, él le dice:

¡Sería renunciar a veros! [...]. Quiero que mis ojos, que no lloran nunca, lloren cuando os vistan el hábito, cuando os corten los cabellos, cuando las rejas se cierran ante vos. ¡Quién sabe, si al veros sagrada por los votos, mi amor terreno no se convertirá en una devoción! (381).

Por último, se puede recordar también que la Madre Escolástica, quien teje el hábito de María Rosario, está casi ciega (355).

Incluso en Sonata de invierno, el modo en que se mira y el modo en que se es visto siguen siendo lo definitorio de lo propiamente estético en estos textos. Sobre la niña Maximina, afirma Bradomín:

Yo callaba, sintiendo sobre mí el encanto de aquellos ojos poblados por los sueños. ¡Ojos de niña, sueños de mujer! ¡Luces de alma en pena en mi noche de viejo! (574).

Yo adivinaba que aquellos ojos aterciopelados y tristes serían ya los últimos que me mirasen con amor (575).

La mirada aparece ligada con el descubrimiento de la verdad. En el primer encuentro con la Duquesa de Uclés, las miradas atraviesan los velos y los disfraces hasta lograr el reconocimiento: “Al lado de doña Margarita caminaba una dama de aventajado talle, cubierta con negro velo que casi le arrastraba: Pasó cercana, y sin poder verla adiviné la mirada de sus ojos que me reconocían bajo mis disfraz de Cartujo” (527).

Mirar y cerrar los ojos –y, por lo tanto, solo ser mirado– son los términos a través de los cuales la lógica de lo visual se introduce en la serie de sustituciones relativas a la vida y la muerte que exploramos, más arriba, en Sonata de otoño: Concha se vuelve más seductora cada vez que se desmaya, porque esto implica quedar plenamente sometida a la mirada de Bradomín: “Sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, llenos de amor, me miraron sin hablar, con una larga mirada. Después, en lánguido y feliz desmayo, Concha entornó los párpados. La contemplé así un momento. ¡Qué pálida estaba!” (464). El que mira, el que puede ver, tiene el poder, pero la seducción es impedir ver, para poder, a su vez, mirar. Los besos sobre los ojos y los párpados recorren las Sonatas, conjuntamente con una sinestésica mirada táctil –como en el caso de los ojos de terciopelo de la niña Maximina en Sonata de invierno (572, 580, 581). En Sonata de

otoño, frente a la correspondencia coherente, frente a frente, de “mis ojos reían sobre sus ojos, y mi boca reía sobre su boca” (472), la seducción se presenta de este modo: “Me incliné para besar sus ojos, que tenían un velo de lágrimas [...] y apoyó una de sus manos sobre los ojos” (482). Luego de la seducción final y la muerte de Concha, Bradomín teme tanto la mirada del Nazareno (517) como la suya propia en el espejo: “Al cruzar delante de los espejos cerraba los ojos para no verme” (520). Cuando, en una escena famosa por su pathos decadentista, Concha abre los ojos, luego de muerta, a causa del tironeo del cabello accidentalmente sujeto, Bradomín vuelve a cerrarlos (520). Y cuando, en consecuencia, Bradomín se ve ya ante lo que podría ser el final de sus amores, se pregunta, precisamente: “¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirasen siempre magnífico?” (522).



Sonata de otoño, 1913.

¿Qué es, entonces, ver, según las Sonatas de Valle-Inclán? Ver es sentir, y en ello se juega la verdad del arte de las formas y las figuras modernistas, según lo indicaba el propio Valle-Inclán en su breve artículo de 1902. Pero también, como hemos visto, ver puede ser ver sin ver realmente, que es como las Sonatas entienden la seducción, a partir de imágenes y figuras analógicas. Sonata de invierno permitirá acceder al final de este proceso que reúne, en un mismo movimiento, figuración y desfiguración.

Modos de representación y sustitución

A lo largo de todas las Sonatas, pero especialmente en Sonata de primavera, se plantea un conflicto de modos de figuración y representación. Consideramos fundamental, para nada accesorio, en este sentido, el episodio de las esculturas de cartón del ‘Paso de las Caídas’ de Polonio, de su creación y de su destrucción, además de la participación que,



según Polonio, habría tenido Bradomín en esta última. Toda una guerra sobre los modos de representación y sus efectos se dibuja en esta peripecia.

Corresponde, sin embargo, ahora, llamar la atención sobre cómo la construcción de imágenes como figuras siempre implica mecanismos de sustitución. En el caso de la metáfora y la comparación, una obvia negociación de rasgos afines garantiza el carácter necesario de la correlación textual, por ejemplo la de los labios y la rosa (378) o la de las flores disecadas en el libro y María Rosario (369).

El texto de las Sonatas pone en primer plano estos mecanismos de sustitución e intercambio figurales, y por lo tanto también su propio poder estético de sostener su necesidad, incluso en el cruce de

opuestos distantes que se da, a menudo, en las imágenes. Por ejemplo, el de los colores negro y blanco, conjuntamente con el de sombra y luz, característico de la imagería de Sonata de primavera, tanto en las dos ancianas señoras que visitan a la princesa (344), como, sobre todo y con características casi de oxímoron, en la escena de seducción y venganza en la habitación de María Rosario:

Mis ojos se detuvieron en una ventana iluminada, y no sé qué oscuro presentimiento hizo palpar mi corazón. [...] Me pareció que por el fondo de la estancia cruzaba una sombra blanca. [...] Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como altar de lino albo y de rizado encaje. Después, con una sombra de recelo, apagué la luz: Quedó en tinieblas el aposento y con los brazos extendidos comencé a caminar en la oscuridad. Ya tocaba el borde de su lecho y percibía la blancura del hábito monjil, cuando el rumor de unos pasos en la terraza heló mi sangre y me detuvo. Manos invisibles alzaron la flameante cortina y la claridad de la luna penetró en la estancia. Los pasos habían cesado. Una sombra oscura se destacaba en el hueco iluminado de la ventana (360-362; subrayados míos).

El juego de blanco y negro, de luz y de sombra en este breve pasaje puede servir sin dudas como modelo ejemplar del sistema básico de sustituciones que va a constituir Sonata de

primavera: el que se da entre religiosidad y satanismo, posibilidad decadentista y esteticista de intercambio de la que depende toda la operación de seducción de María Rosario.

El mismo funcionamiento de juegos de opuestos y sustituciones se puede ver en Sonata de otoño, en su particular conjunción decadentista de belleza y muerte, o de estética y enfermedad, o de muerte y vida, que más arriba se evidenció en la figura del fantasma. Aquello excluido por los ideales higienistas de salud de fines del siglo XIX se convierte en materia para el arte, en figuras como estas, típicamente decadentistas:

La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera velando los ojos en las cuencas descarnadas y violáceas, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno (473).

Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía (474).

Pero será Sonata de invierno el escenario más evidente de estos cruces, mezclas y sustituciones de opuestos, pues la tercera guerra carlista es circunstancia ideal para mezclar la religión con todo un conjunto de elementos presentados inicialmente como sus opuestos: la vida militar (con los curas soldados), la vida social, la cortesanía, la sexualidad –junto a María Antonieta, Bradomín se siente “sabio como un viejo cardenal” y confesor (551)– y, sobre todo, la escritura –el solideo colgado en la punta del tintero de Fray Ambrosio (538) es una buena imagen indicial de este cruce en particular. La ficción blasfema de la conversión del marqués en su relato en la sacristía, luego fustigada como “burla de la vida de ciertos santos” (540), no solo se presta a una lectura que hace de ella un modelo enunciativo de la supuesta intencionalidad paródica del conjunto de las Sonatas; también aporta material para comprender mejor la función del singular misticismo amoroso de Bradomín: afirmación de la fuerza de estetización figural como sustitución relativamente impropia de opuestos.

En Sonata de invierno abundan también los cruces y las sustituciones de género. Maximina, la heredera de Bradomín, se le parece y es, como él, feúcha. Sor Simona reemplaza a Bradomín en su misión tras el cura de Orio. La homosexualidad se presenta como el colmo de la actitud estética, por el rechazo de la reproducción que implica. Y el efebo ruso podría sustituir a Maximina: “al verlos partir recordé a la niña de los ojos aterciopelados y tristes, y lamenté con un suspiro, que no tuviese las formas gráciles de aquel efebo” (580).

Hay, sin embargo, en Sonata de primavera, un ejemplo paradigmático de esta operación de seducción por intercambio y sustitución inadvertidos de rasgos y propiedades, es decir, de figuración estética: se trata del diálogo sobre las Memorias de Giacomo Casanova. En ese marco, María Rosario es presentada, fundamentalmente, como lectora; Bradomín es, en cambio, el amo y señor del lenguaje: busca y encuentra “las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco” (368), que son las que finalmente harán pasar y sustituirán, ante sus ojos, a Casanova por un santo. Frente a esto, María Rosario, como lectora, no puede ser sino la engañada, y confundir incluso la aparición de Bradomín, en su alcoba, con un “engaño del sueño” (368), del mismo modo que, en el diálogo, compara y confunde, como resultado de las por lo menos inexactas sustituciones del marqués, a San Agustín y San Francisco con Casanova y Bradomín, y a ella misma con M. M., la “monja de Venecia” y Santa Clara.

En Sonata de otoño, las relaciones de Concha y Bradomín –que son otro episodio de la serie de seducciones de Bradomín (o de su vida como seductor serial)–, marcadas por los rasgos analógicos estetizantes de enfermedad y sexualidad mencionados, aparecen configuradas también como relaciones de escritura y lectura: todo comienza con una carta, perdida, de Concha, que Bradomín besa (457). En un cambio de capítulo, se contraponen directamente ambas actividades: “Concha leía” y “Yo me hallaba escribiendo”, y a continuación Concha supone que escribirle a la reina Margarita, la esposa de Carlos VII, implica que sus relaciones con Bradomín podrían ser más que epistolares (514). Se trata de un movimiento importante en las Sonatas, dado que tematiza cómo la cuestión de la seducción, relacionada intrínsecamente con las figuras analógicas estetizantes, es finalmente seducción del lector, engaño surgido de la credibilidad en la ficción, que tiene que ver con tomar, sin mediaciones, la escritura por su referente: es lo que implica besar una carta, o suponer que un vínculo epistolar equivale a uno sentimental. Esta ha sido una pregunta que, de una u otra manera, se les ha planteado a menudo a las Sonatas: ¿apuntan ellas a sostener o a destruir el verosímil surgido de la seducción de la lectura? La respuesta se encontrará –es esperable– en Sonata de invierno.

Sonata de otoño se abre con Concha escribiendo (y con Bradomín besando su carta) y casi se cierra con Concha leyendo y Bradomín escribiendo. Al principio, las “manos pálidas, olorosas, ideales” (457) de Concha que escribieron la carta perdida, hasta sirven, metafóricamente, la mesa del molinero: “Fue un festín donde todo lo había previsto el amor de la pobre enferma. ¡Aquellas manos pálidas, que yo amaba tanto, servían la mesa de los humildes como las manos ungidas de las santas princesas!” (461). La escritura como seducción se revela de este modo un verdadero juego de poderes: ¿quién escribe a quién? Frente

a la escritura de Concha, lo primero que se destacará cuando se encuentre con Bradomín será su voz (464), para que luego, más adelante, Bradomín sea él caracterizado como cronista o narrador (503). Sonata de otoño presenta, entonces, no solo un cruce de vida y muerte, sino sobre todo un juego de poder como sustitución entre escritores y lectores.

Pero estos cruces, sustituciones e intercambios, que parecen evidenciar solo lo lúdico y artificioso de la artesanía modernista de las figuras y las imágenes, son sin embargo, según las Sonatas, peligrosos. Son riesgosos, no constituyen ningún refugio seguro frente a las presiones del mundo, como se deja suponer por algunas interpretaciones sesgadas del esteticismo modernista, que lo confunden con un artempurismo excluyente. Esto lo deja claro el episodio del anillo de Sonata de primavera. Este resume los poderes de figuración y seducción de Bradomín, ya que, según Polonio, es fuente de embrujo (377-378). En él está cifrada su fuerza viril (373) (equivalente a sus poderes de seducción, claramente figurales, imaginantes), de la que se busca privarlo. Su uso supuesto, por su parte, se convierte en ocasión de denuncia ante el Santo Oficio (378, 382).

Página opuesta:
Ilustración de Rosa
Suárez.

Las lecturas críticas de las Sonatas se han dejado ellas mismas seducir por los poderes de figuración del esteticismo modernista de su prosa; probablemente por esto se han dejado involucrar en el problema de la relación entre esos poderes y la autenticidad. Frente a este problema, las Sonatas solo pueden responder como lo que son: un texto. Su narrador se exhibe en toda su incoherencia irresuelta cuando, por ejemplo, en Sonata de primavera, afirma que “María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos” (350); para que solo tres páginas después sostenga que

con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedéme sin superarlos, porque tales romanticismos nunca fueron otra cosa que un perfume derramado sobre todos mis amores de juventud. ¡Locuras gentiles y fugaces que duraban algunas horas, y que, sin duda, por eso, me han hecho suspirar y sonreír toda la vida! (353).

Del “único amor” a las “locuras gentiles y fugaces”, y de las “lágrimas” a la sonrisa, el texto parece regodearse en la contradicción. ¿Cuál es su función? ¿Por qué, en una página, “¡el orgullo ha sido siempre mi mayor virtud!” y, en la siguiente, “ya no eran aquellos pensamientos, de orgullo y de conquista, que volaban como águilas con las garras abiertas. Ahora mi voluntad flaqueaba, sentíame vencido y sólo quería abandonar el Palacio” (365-366)?

Esta cuestión de la autenticidad del narrador, que es la de su unidad y no contradicción internas, atraviesa la discusión de Polonio y el marqués a propósito de la autoría de las pinturas, al comienzo de Sonata de primavera (336-337), que tiene que ver precisamente con ocupar o no el lugar de otro (Andrea del Sarto, Rafael o Leonardo Da Vinci), y en la que se da justamente una pugna por la valoración artística, una cuestión de poder entre los dos personajes cuyo desenlace cerrará también la primera novela de la serie.

Hay un personaje que domina toda Sonata de primavera sin aparecer casi nunca; se trata del agonizante Monseñor Gaetani, única figura paterna, ya por supuesto ella misma sustituta, respecto de las hijas de la Princesa Gaetani –aunque también cabría hacer referencia, en este sentido, al propio Polonio, padre también putativo de nombre shake-

speariano que anuncia, probablemente, la locura final de María Rosario, aunque la muerte de este progenitor tenga en el texto un carácter meramente simbólico. La habitación de Bradomín es idéntica a aquella en la que agoniza Monseñor Gaetani (336), supuestamente como castigo por haber deseado la muerte al Papa precisamente para sustituirlo (334). Con esto se abrirá un a esta altura típico juego de inversiones y sustituciones narrativas: Polonio deseará la muerte de Bradomín, que ha pasado a ocupar respecto de las niñas un lugar ‘paterno’ similar al del fallecido Monseñor Gaetani, e intentará llevar a cabo su designio precisamente a través de una imagen, de una imitación, cuya “grotesca semejanza conmigo” (373) enfatizará el narrador. Con esto, sin embargo, nos encontramos con el límite del espacio figurativo de las Sonatas, en que la imagen se encuentra con la simple reproducción, con la copia.

La copia y la reproducción

Las simples copia y reproducción literales cercarán siempre como amenazas el poder figurativo de la seducción de Bradomín –del mismo modo, podríamos decir, que las acusaciones de plagio y autorrepetición rondaron la absoluta



originalidad (valor artístico crucial en el cambio de siglo) de la obra del propio Valle-Inclán: lo simplemente repetido es el límite último o condición de imposibilidad de la sustitución figurativa y de la seducción. La repetición parece estar relacionada, en las Sonatas, sobre todo con la voz: las frases dobles y repetidas en discurso directo son las más habituales. En Sonata de primavera, los “os adoro” (343) de Bradomín; las respuestas dobles repetidas de las dos señoras de cabellos blancos, que precisamente son admiradoras del arte de cartón, mimético, imitativo, del Paso de las Caídas de Polonio (355-359); la repetición del canto de sapo que precede a la sustitución del monje por el seductor (361); y por supuesto la repetición final del “fue Satanás” en boca de una María Rosario ya enloquecida. En Sonata de otoño, a la repetición de “¡Concha!... ¡Concha!...” por parte de Bradomín, cuando ella ya ha muerto, sucede un idénticamente doble “¡Isabel!... ¡Isabel!...”, testimonio flagrante, por otro lado, de la relación de sustitución que las une en el favor de Bradomín.

Por otro lado, se recurre también habitualmente a las duplicaciones y a los dobles. Ya desde el principio de Sonata de otoño nos encontramos con las dos hermanas de Concha y las dos señoras que recorren la iglesia (el número se destaca en todos los casos (457-458)). Recordemos también que las dos hijas de Concha tienen el mismo nombre que sus hermanas (457, 499), y que todas se llaman María, en segura prefiguración de las Marías seriales de Sonata de primavera. Un verdadero horror esteticista a la repetición recorre las Sonatas, aunque es sobre todo horror a la que se percibe efectivamente como tal, a la que se reconoce. La tercera guerra carlista puede ser, efectivamente, una “farsa” (536) de las anteriores; pero Bradomín hace todo lo posible por resistirse a ella, por ejemplo al negarse a recitar ante el rey su soneto contra Alfonso XII: “para jugar nací muy alto”. “No he querido ofenderte: Debes comprenderlo”, responde Carlos VII, y Bradomín aclara: “Señor, lo comprendo, pero temí que otros no lo comprendiesen” (555-556). Sin embargo, Bradomín sostiene, más adelante, que solo aspira “a divertir” (595): ¿cómo entender, una vez más, la lógica capaz de conjugar estos dos episodios?

Sonata de invierno expone directamente el rechazo esteticista a toda reproducción, precisamente en relación con un material argumental que se refiere tanto a una guerra de sucesión dinástica, la carlista, como a la aparición de la hija de Bradomín. En el marco de una discusión del tradicionalismo, el narrador invoca el día en que surja

en la conciencia de los vivos, la ardua sentencia que condena a los no nacidos [...] ¡Qué pueblo de cínicos elegantes el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida, y en un alegre balneario se disponga a la muerte! ¿Acaso no sería ése el más divertido fin del mundo, con la coronación de Safo y Ganimedes? (557).

Sonata de invierno es, por otro lado, aquella donde mejor se evidencia el carácter de repetición compulsiva de la seducción según el tópico del donjuanismo: siempre es serial y, por lo tanto, des-singularizante. Así le dirá finalmente Bradomín a María Antonieta: “Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor” (599).

Conclusiones

La crítica ha sostenido que las Sonatas de Valle-Inclán ponen en juego un rechazo, por inauténticos, tanto de la estética modernista como del aristocratismo que implica la defensa temática de la nobleza española más tradicional, perdurablemente feudal, y que ese rechazo se vuelve explícito por el hecho de que la apoteosis de tópicos modernistas, y del honor y de la nobleza como valores aristocráticos se resuelve argumentalmente, en cada Sonata, con la muerte (Gibbs (1991: 17-18)). Debe afirmarse, sin embargo, que más allá de que esto sea verdad, una interpretación actual y profunda de las Sonatas no puede descansar simplemente en aspectos de la diégesis. La muerte en el final de cada Sonata no quiebra el esteticismo modernista, lo fortalece, por el mero hecho de que difícilmente podría destruirse temáticamente, de manera contenidista, dado que aquel es sobre todo un asunto de forma, de tratamiento del material –es decir, de la muerte, en este caso.

Por esto resulta tan importante analizar como tales las estrategias de figuración en la prosa de las Sonatas. La reflexión formal de la obra se enmarca en una interrogación sobre su propio lugar dentro de las operaciones del esteticismo, y ella brinda sentido a muchas de sus imágenes. La paradójica construcción de las Sonatas supone operaciones de figuración, que coinciden con una estetización radical de sus materiales, pero su carácter reflexivo implica que también se dé en ellas la posibilidad abierta de una desfiguración, que puede entenderse como relativo quiebre del ideal constructivo estético.

Desde el principio, Sonata de invierno adelanta que habrá una muerte, la de “aquella niña a quien lloraré todos los días de mi vejez” (525). Pero esta no tendrá solamente la función superficial de generar un máximo extremismo sensorial, de producir un máximo efecto como imagen, o bien de servir como clausura temática de la estetización modernista. Esa muerte instauro, constructivamente, desde el comienzo de Sonata de invierno, un secreto. Sonata de invierno dispone entonces un verdadero despliegue de operaciones hermenéuticas, interpretativas, aunque siempre en clave figurada: los disfraces y los velos dominan el encuentro de Bradomín, disfrazado de monje, con la Duquesa de

Uclés, cubierta con un velo (527). La interpretación tiene lugar, en esta Sonata, sobre un fondo de reconocimiento generalizado: Bradomín es un personaje popular, famoso, de “nombradía en la Corte de Estella”. Y en Sonata de invierno es, sobre todo, un narrador, con un público convencido, que lo reconoce y le cree. Sin embargo, su narración mueve circunstancialmente a risa, por efecto de la repetición, precisamente: cuando Bradomín afirma que “el arrepentimiento no llega con anuncio de clarines como la caballería”, suena, efectivamente, “el toque de botasillas, y todos rieron”. Y Bradomín sostiene, finalmente, que el arrepentimiento llegó “mirándome al espejo”, toda una figura de la especularidad del narrador memorialista o autobiográfico (529).

¿Son por lo tanto las Sonatas pura repetición sin sentido, sin profundidad, pura “bagatela” (595) de figuras, de tópicos modernistas, de otros textos que les sirven de modelo, mera parodia sin, por lo tanto, nada más que interpretar, sin secreto, simplemente orientada a la destrucción nietzscheana de todos los valores (Cox Flynn, 1964)? ¿Anuncia ya, de paso, este modo superficial de tratar la construcción narrativa el racionalismo técnico de la “matemática perfecta” (Valle-Inclán (1920: 163)) que hay que, más o menos, suponer en el esperpento?

Entre Maximina y Bradomín se da, en Sonata de invierno, un contraste que permite desplegar mejor estos problemas. Bradomín le pide que le hable, porque “oírte me hace bien. Tienes las voz balsámica”. Frente a esta superficialidad que desprecia el sentido de las palabras, la ingenua Maximina se queda pensativa,

y luego repitió, como si buscase en mis palabras un sentido oculto:

–¡La voz balsámica! (573)

Tras la repetición sin sentido, Maximina busca dar con lo que constituye la singularidad de Bradomín, que se presenta como único en su tipo –el rey, por ejemplo, “no tiene otro servidor tan leal [...]. ¡Ninguno!” (545)–, y Maximina lo sustancia refiriéndose a su lenguaje, ahora más allá, incluso, de su sentido:

Yo cogí su mano y comencé a explicarle:

–Hermana Maximina, tú eres dueña de tres bálsamos: uno lo dan tus palabras, otro tus sonrisas, otro tus ojos de terciopelo...

Con la voz apagada y un poco triste, le hablaba de esta suerte, como a una niña a quien quisiera distraer con un cuento de hadas. Ella me respondía:

–No le creo a usted, pero me gusta mucho oírle... ¡Sabe usted decir todas las cosas, como nadie sabe!... (580)

La singularidad de Bradomín aparece estrictamente ligada, entonces, a su poder estético-formal de seducción; sin embargo, a la vez, Sonata de invierno se atreve a afirmar más enérgicamente que él no consiste en más que un enmascaramien-

MODERNISMO.

to de la perpetua repetición de lo mismo, es decir, del uso mecánico de las figuras y las imágenes. Lo estéticamente único, singular, irreproducible, irrepitable de la voluntad de estilo modernista parece vaciarse reflexivamente de su especificidad en la reproducción o en la recepción. Así, una "vaga leyenda de [...] antiguos pecados" puede convertirse en un relato edificante, como en el caso de María Antonieta (549). Pero a la vez la singularidad de la seducción y la estetización solo puede surgir de un sentido 'previo' y, por lo tanto, repetible, es decir, de un código: Bradomín seduce con su leyenda galante, con su 'aura' —que lo acompaña ya incluso desde Sonata de primavera—, precisa y exclusivamente en razón de la serie de sus seducciones anteriores —más arriba nos referimos a la contradicción del narrador sobre la naturaleza absolutamente singular o bien sostenidamente serial de sus amores por María Rosario; ahora, en Sonata de invierno, es el de la niña Maximina el que resulta "el más bello amor de mi vida" (587).

JAMÁS han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus exponentes. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es a perpetuarlas por un hábito de personalidad ó por la belleza de expresión. Ocurre así siempre que cuando un nuevo torrente de ideas ó de sentimientos transforma las almas, las obras literarias á que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armonicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero. Podrá, así, la personalidad de un poeta adelantarse ó retroceder en la evolución, pero la obra literaria en general sigue en órbita con absoluto fatalismo, hasta que germinan nuevas ideas ó se forman nuevos idiomas.

Por todo esto, no puede afirmarse sin notoria injusticia que sean las condecoraciones gramaticales y retóricas achaque exclusivo de algunos escritores llamados «modernistas». En todas las literaturas —si no en todos los tiempos— hubo espíritus cultos, y todos nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy tienen en lo antiguo quien les aventaje. Que yo sepa, no ha llegado nadie entre los vivos á las extravagancias del jesuita Gracian, ya citado á este propósito por D. Juan Valera. «Gracian, en su poema *Las Sirenas del Aza*, nos presenta al Sol como picador ó caballero en plaza, que torrea y rejonca el Toro celeste, aplaudiendo sus muertes las estrellas, que son las damas que miran la corrida desde los balcones. El Sol se convierte luego en gallo,

Con talones de plumas
Y con correa de fuego,

y las estrellas, convertidas en gallinas, son perseguidas por el Sol,

Entre los pollos del Tindario nuevo;
lo cual significa que el Sol llega al signo de los Gemelos,

Passa la gran Leda por tracción divina,
Empollo-chaca y correa gallina.»

•••

Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como arrojan algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra «modernismo», como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no trato que busque fijar en cierto modo lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrescentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melancolía de la música y la majestad de la estatua. Teófilo Gautier, autor de la *Sinfonía en blanco mayor*, afirma en el prefacio á las *Flores del Mal* que el estilo de Tertuliano tiene el negro esplendor del ébano.

Según Gautier, las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforescen, otras flotan como sus volutas. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve estimación que está indecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabesco, y temas de frases musicales. El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas, no solamente equivalen al sonido, sino también al color.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hauts bois, evanescentes, légers.*

Pero si Baudelaire habla de perfumes verdes, Carducci ha llamado verde al silencio, y Gabriel d'Annunzio ha dicho con hermoso ritmo:

Quanto la nota verde il se del Vangelo tu fior.

Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de

sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. En los idiomas primitivos, apenas existen vocalidas para dar idea del color. En vasconco, el pelo de algunas vacas y el color del cielo se indican con la misma palabra: «arriña». Y sabido es que la pobreza de vocablos es siempre resultado de la pobreza de sensaciones.

Existen hoy artistas que pretenden encontrar una extraña correspondencia entre el sonido y el color. De este número ha sido el gran poeta Arturo Rimbaud, que definió el color de las voces en un célebre soneto:

Amour, Etoile, Lézard, Éclair, Ombre.

Y más modernamente Renato Gill, que en otro soneto asigna á las voces, no solamente color, sino también valor orquestal.

A. d'Annunzio: «Integrazza in un raggio finalissimo».

•••



MISS ALICE ROOSEVELT,
HIJA DEL PRESIDENTE DE LOS EE. UU. DEL NORTE DE AMÉRICA,
Marina del nuevo gran del Emperador de Alemania.
(De la revista.)

Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo» en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden á multiplicar sus diferentes percepciones y correspondencias entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire:

*O un beau plus antique
De tous ses sens, jadis se dit:
Son héritier fait le miracle,
C'est en un seul fait le parfum.*

HAKÓN DEL VALLE INGLÉS.

VÍCTOR HUGO.

COBAS DEL INFINITO III.

I.

Yas almas pasan á la eternidad para recorrer lo Infinito.

Hé aquí lo que decían hace dos mil años los druidas. ¿Tenían quizás una especie de adivinación?

¡D! Tenemos la satisfacción de descubrir á nuestros lectores una página que estamos seguros harán con deleite, porque se trata de una de las producciones que dejó inéditas el inmortal poeta del siglo xix. Además de esta notable circunstancia, tiene el escrito de nosotros á Víctor Hugo se lo un aspecto totalmente desconocido para la generalidad del público: como apasionado admirador de la ciencia de los cielos.

Víctor Hugo, con la avasalladora fuerza de su genio creador, aglutina de la idea del Infinito y la describe magníficamente, haciendo al lector, con la sencilla de su re-

ción
vunt
forja
usa
«
cor.
pued
y mi
lo n
los e
A
en a
quín
par
laría
mili
pites
glob
biert
modi
terre

que r
Orion
notas
en Jé
más t
entore
su an
A q
encoa

volunt
dico, y
correla
á la ac
expres
«La al
cuerpo»;
Una el
al do t
hios, e
página,
de aco
«S. 91»

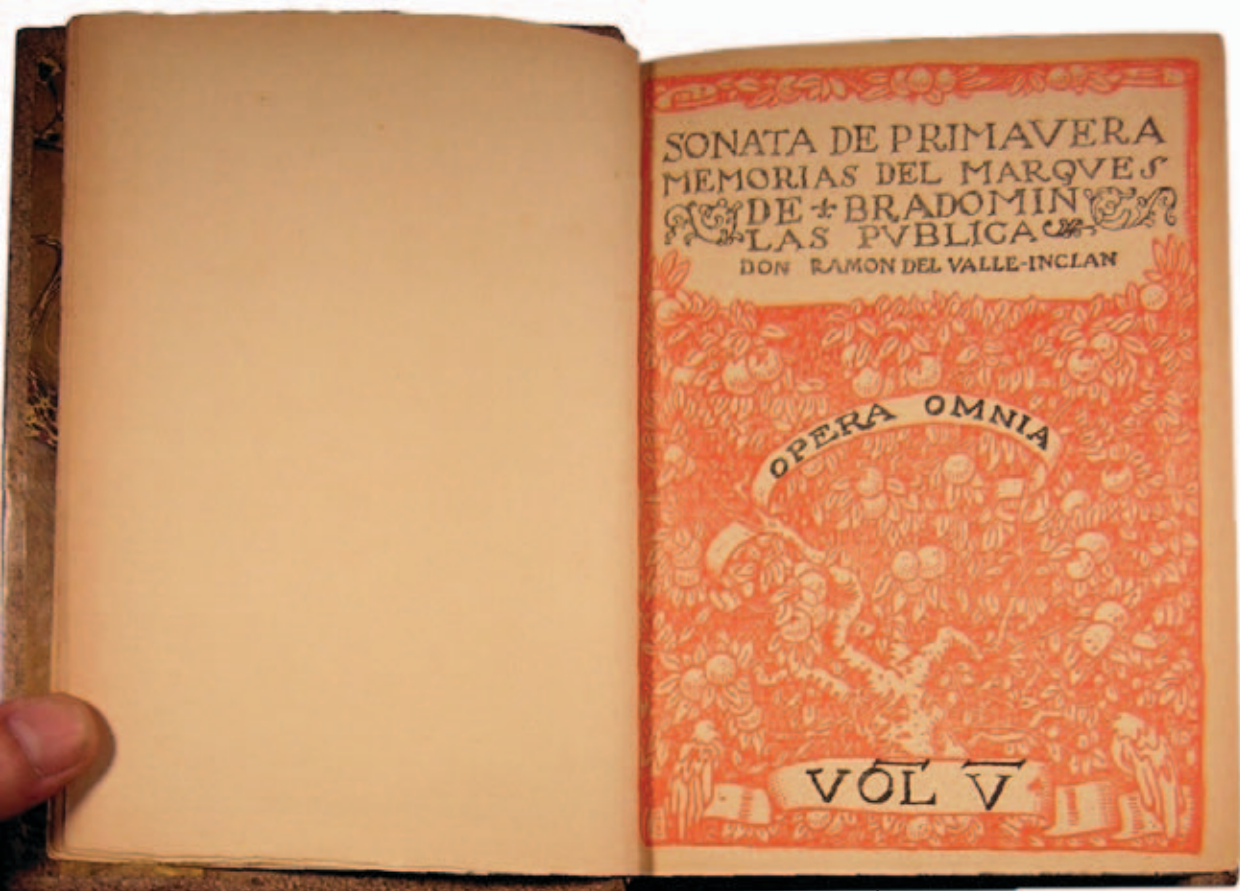
(2) E
muere
por el á
desenti
nuevos
grande
el post
cuba s
mones
mones

La Ilustración Española y Americana.

En el relato de la amputación del brazo y en el de la seducción de la hija, que son paralelas, Bradomín se enfrenta exactamente a la precariedad constitutiva de la originalidad estética y a las amenazas y los riesgos que supone su carácter pretendidamente autónomo, es decir, a las condiciones de la propia instancia de enunciación y narración de sus memorias. Convaleciente e inmóvil, se encuentra en un cuarto oscuro: toda percepción sensorial –que sabemos cuán central es en las Sonatas– y toda posibilidad de acción –crucial para definir también como personaje-actante protagonista a un narrador en primera persona– le están negadas; Bradomín ocupa la posición ajena y distanciada de aquel que solamente narra.

En este contexto de identificación buscada, explicitada y figurada de personaje e instancia de la narración, se da, en Sonata de invierno, el episodio de la seducción de la niña, que resume todas las escenas de seducción de las Sonatas anteriores. Dado que nos encontramos en un espacio que sugiere la figuración de la instancia de la narración autobiográfica, ¿se puede vincular la escena de seducción con la lectura? ¿Es entonces Maximina una especie de lectora general del conjunto? Reaparece en la escena el juego de figuras vinculadas con los ojos y la mirada, pero aquí resulta más sorprendente porque se da en el cuarto a oscuras del convaleciente. Sin embargo, la primera vez que se mencionan los ojos de la niña, aparecen mirando no otros ojos, según lo habitual, sino el agujero de la bala en el brazo de Bradomín, que luego será amputado. “Un momento mis ojos encontraron los ojos de la niña, que asustados y compasivos, se alzaban de mi brazo amarillento donde se veía el cárdeno agujero de la bala” (569): así se resume el proceso de la seducción, que va del agujero –que, por supuesto, no devuelve la mirada– al reconocimiento característico, ya conocido, de unos ojos por otros. Por primera vez en Sonata de invierno, la figuración y la estetización, bajo la modalidad de la seducción, se constituyen explícitamente como un modo de llenar una falta o una carencia, que es la de la definitiva manquedad. Esta se trata de “hacer poética”, en relación con “la actitud que a lo adelante debía adoptar con las mujeres”, a través, como era de esperarse, de dos figuras analogizantes: la comparación con Cervantes (“Yo confieso que entonces más envidiaba aquella gloria [la de haber alcanzado la manquedad en la más alta ocasión que vieron los siglos] al divino soldado, que la gloria de haber escrito el Quijote”) y con la naturaleza (“Yo sentí que era mi alma como viejo nido abandonado”) (571). Bradomín resulta presa, ante Maximina, de una verdadera furia analógica:

La niña me miró, con los labios trémulos, abiertos sobre mí sus dos grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial. Yo le dije deseoso de gustar otra vez el consuelo de sus palabras tímidas:



**Sonata de primavera,
1913.**

—Tú no sabes que si tenemos dos brazos es como un recuerdo de las edades salvajes, para trepar a los árboles, para combatir con las fieras... Pero en nuestra vida de hoy, basta y sobra con uno, hija mía... Además, espero que esa rama cercenada servirá para alargarme la vida, porque ya soy como un tronco viejo.

La niña sollozó:

—¡No hable usted así, por Dios! ¡Me da mucha pena!

La voz un poco añorada se unguía con el mismo encanto que los ojos, mientras en la penumbra de la alcoba quedaba indeciso el rostro menudo, pálido, con ojeras (572-573).

Más adelante, también a propósito de su actitud “frente a las mujeres”, Bradomín se comparará con “un ídolo roto, indiferente y frío” (596).

Se presenta así, en el proceso de su elaboración, mientras ocurre, la construcción de la ‘leyenda’ estética: estamos, prácticamente, ante el ‘detrás de la escena’ del esteticismo, descubierto conjuntamente con la tentativa de incesto, y bajo el régimen de las referencias ya habituales a los ojos y de la repetición escandalosa:

La monja me clavó los ojos, que bajo los párpados llenos de arrugas fulguraban apasionados y violentos:

–A una niña que es un ángel, sí. Comprendiendo que por su buen talle ya no puede hacer conquistas, finge usted una melancolía varonil que mueve a lástima el corazón. ¡Pobre hija, me lo ha confesado todo!

Yo repetí, inclinando la cabeza:

–¡Pobre hija!

Sor Simona retrocedió dando un grito:

–¡Lo sabía usted!

[...]

–¡Lo sabía usted!

[...]

–¡Lo sabía usted!

[...]

–¡Lo sabía usted! ¡Lo sabía usted! (585-586).

El problema que se plantea es el de cómo hacer estético algo incompleto, no totalizable ya. La seducción estética de Bradomín supone este juego entre su carácter serial (la serie de seducciones, la serie de figuras y la serie de Sonatas que arma la lógica del Don Juan “más admirable” (326, 596)) y su carácter siempre ya dado y totalizado como una identidad previamente constituida (la de la leyenda romántico-estético-figural). El problema estético básico de Bradomín y de las Sonatas en su conjunto es lograr que se dé el salto cualitativo entre la serie/repetición interminables de figuras y la totalidad aparentemente siempre ya dada como tal a la que aspira el efecto estético. Se trata, en síntesis, de lo que se juega en cualquier uso figural del lenguaje en general: ¿cómo se puede pasar de la linealidad serial del lenguaje sin clausura, sin ‘borde’, a una realización como plenitud visual total de la imagen, ‘perceptible’ globalmente como tal, por encima de la materialidad del sucederse espacial de las letras? Se explicita así un desfasaje fundamental entre plenitud sensorial y sensual de la imagen y escritura. El modernismo no se constituye entonces simplemente en la obra de Valle-Inclán como una pretensión, más o menos ideológica, de unir, en una totalidad indisoluble y en una coincidencia plena, lenguaje e imagen, por ejemplo en la forma del objeto estético logrado. La aguda conciencia de este desfasaje se manifiesta en la forma misma de la prosa valleinclaniana, en su constitución retórica misma, que no por esto deja de ser modernista ni se revuelve como su simple parodia, aunque, por otro lado, podamos encontrar también, en la obra de Valle-Inclán, elaboraciones conceptuales y teóricas alrededor del problema de la relación entre lenguaje y singularidad o individualidad artísticas, especialmente en *La lámpara maravillosa* (Valle-Inclán (2002: 1923-1927)).

El énfasis en los efectos de la paradójica lógica de la figuración literaria entendida como sustitución va a dar lugar, en la lectura efectiva, a un intercambio definitivo y fundamental: el de narrador y lector. En esta relación que supone siempre la lectura, el proceso de construcción de la imagen apunta, tendencialmente al menos, a la producción de un cierre totalizante a partir de una serie material que no puede ser sino incompleta –dado que siempre podría agregarse una palabra más, una figura más–, a una plenitud, una totalidad imaginada como perfección o acabamiento, como telos o ideal de la voluntad de estilo, el orgánicamente formal ‘no podría tener una palabra más ni una menos’ de la obra estéticamente lograda⁴. En el final de Sonata de invierno –y de la serie de Sonatas–, el Marqués de Bradomín afirma: “Hay quien prefiere ser el primer amor: Yo he preferido siempre ser el último” (599). Es, así, la clausura de la serie lo que importa, y el –contingente, imaginario, efectista– efecto retórico de totalización que produce. La construcción tendencial de una totalidad estética no se da exclusivamente en el plano de la producción literaria: el lector y la recepción cumplen un rol fundamental, tal como lo demuestra Sonata de invierno.

La figuración básica de la relación con el lector será el reconocimiento de las miradas y el contacto de los ojos. El terciopelo de los ojos, en un juego sensorial sustitutivo ya conocido, da lugar a la operación seductora central de Bradomín: besar los ojos (581). La seducción –sobre todo, la del lector– implica como su efecto un cese de la visión (en el caso de Maximina, que deje de ver la manquedad, el ridículo, la vejez, la farsa, la repetición de tópicos, etc). ¿Qué se puede ver con los ojos tapados por un beso? Finalmente, los ojos aterciopelados son completamente apropiados por la narración memorialista: alcanzan una estatura simbólica completa en ese marco, y pasan a cumplir su papel en servicio del narrador y su leyenda:

El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fui galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas (586).

El destino último del reconocimiento es la pura especularidad autosuficiente de un sujeto que se mira a sí mismo en los ojos de otros. El único lector adecuado a esta pura especularidad de sí es “Dios, que lee en los corazones” (596).

Por supuesto, Valle-Inclán volverá a trabajar sobre este modo de pensar el arte, y lo hará de manera capital en Luces de Bohemia: otra vez un productor de arte

⁴ Esta búsqueda de plenitud, aunque temáticamente pueda manifestarse también, en la obra de Valle-Inclán, a través de la idealización y estetización de un pasado legendario, por ejemplo en las Comedias bárbaras o en el ciclo de la Guerra Carlista, es sin dudas típicamente moderna, y de ningún modo ajena al esteticismo modernista, aun cuando se exponga siempre, reflexivamente, a la posibilidad de su irrisión o su fracaso.

bohémio modernista aparece en escena, pero la sociedad española se ha transformado de cabo a rabo en 1920, y ahora los problemas son otros.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1985). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE, 1993.
- Azorín (1913). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires, Losada, 1971.
- Blasco Pascual, Javier (1993). “De ‘oráculos’ y de ‘cenicientas’: la crítica ante el fin de siglo español”. En Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk (eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Bürger, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.
- Cardwell, Richard A. (1995). “Modernismo frente a noventay ocho: Relectura de una historia literaria”. *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Vol. 6, n° I.
- Castillo, Homero (ed.) (1974). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos.
- Cernuda, Luis (1957). “El modernismo y la generación de 1898”. En *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama.
- Cox Flynn, Gerard (1964). “The Bagatela of Ramón del Valle Inclán”. *Hispanic Review*. Vol. 32, n° 2, abril.
- Del Valle-Inclán, Ramón (1902). “Modernismo”. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, XLVI, 7, 22 de febrero.
- _____ (1920). *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- _____ (2002). *Obra completa*. Vol. I. Prosa. Madrid, Espasa-Calpe.
- De Onís, Federico (1955). “Sobre el concepto del modernismo”. En Castillo (1974).
- Díaz-Plaja, Guillermo (1965). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos.
- _____ (1951). *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Gibbs, Virginia (1991). *Las sonatas de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid, Pliegos.
- Gullón, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, FCE.

- Henríquez Ureña, Max (1954). Breve historia del modernismo. México, FCE, 1978.
- Jiménez, Juan Ramón (1962). El modernismo. Notas de un curso (1953). México, Aguilar.
- Lain Entralgo, Pedro (1945). La generación del noventa y ocho. México, Espasa-Calpe, 1993.
- Litvak, Lily (1990). España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Barcelona, Anthropos.
- _____ (1975). El modernismo. Madrid, Taurus.
- Loureiro, Ángel G. (1999). “Valle Inclán: la modernidad como ruina”. En John P. Gabriele (ed.). Nuevas perspectivas sobre el 98. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Machado, Manuel (1913). “Los poetas de hoy”. En La guerra literaria. Madrid, Imprenta Hispano-alemana.
- Paz, Octavio (1974). Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral.
- Salinas, Pedro (1949). Literatura española Siglo XX. Madrid, Alianza.
- _____ (1958). “La literatura española moderna”. En Ensayos de literatura hispánica. Madrid, Aguilar.
- Santiañez, Nil (2002). “Modernismo y modernismos”. En Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos. Barcelona, Crítica.
- Schulman, Ivan A (1987). “Modernismo/ Modernidad: metamorfosis de un concepto”. En Nuevos asedios al modernismo. Madrid, Taurus.
- Shaw, Donald (1978). La generación del 98. Madrid, Cátedra.
- Zamora Vicente, Alonso (1955). Las Sonatas de Valle-Inclán. Madrid, Gredos, 1983.