

# LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN COMO OBRA NOVENTAIOCHISTA \*

Por JOSÉ MARÍA ALBERICH

Como es sabido, la distinción entre Modernismo y 98 ha sido durante mucho tiempo el caballo de batalla de algunos críticos españoles, con resultados, creo yo, funestos para la verdad histórica. Un influyente libro de Guillermo Díaz-Plaja se titulaba *Modernismo frente a Noventaiocho*, y aunque Ricardo Gullón y otros se han esforzado por matizar estos contrastes, la separación a rajatabla sigue teniendo curso legal, como muestra el libro de Donald L. Shaw<sup>1</sup> sobre este tema e incluso alguna obra reciente, del año pasado.

En esta separación entre churras y merinas, Valle-Inclán caía irremisiblemente del lado modernista, si bien Pedro Salinas, en un artículo famoso, le concedió la entrada como “hijo pródigo” en el grupo noventaiochista por sus obras posteriores a 1920 y sobre todo por los esperpentos<sup>2</sup>. Pero, ¿es necesario esperar hasta 1920 para efectuar esa incorporación? De ninguna manera: basta leer con cuidado sus obras tempranas, y en especial las *Sonatas* y las

---

\* Conferencia leída el día 23 de Abril de 1998 como parte del ciclo “Aspectos ignorados del Noventaiocho”. Se trata de una versión alterada de otro trabajo titulado “Sobre el fondo ideológico de las Sonatas de Valle-Inclán”, incluido en mi libro *La popularidad de Don Juan Tenorio* (Barcelona 1982), pp. 137-162.

1. *The Generation of 1898 in Spain* (Londres 1975).

2. “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, en *Cuadernos Americanos*, VI (1947), pp. 218-244.

*Comedias bárbaras*, para darse cuenta de que estos escritos están inmersos en una atmósfera y responden a unas actitudes típicamente noventaiochistas. Aquí nos vamos a ocupar exclusivamente de las *Sonatas*.

Valle-Inclán mismo contribuyó a quitar “seriedad” a esta obra suya cuando dijo, poco antes de su muerte, al Doctor García-Sabell: “¡Las Sonatas!” Olvidémoslas. Son solos de violín”<sup>3</sup>. Y la crítica —con la excepción de Casaldueiro<sup>4</sup> y pocos más— ha tendido a ver en ellas una actitud demasiado esteticista y artificiosa que las hace indignas de comparación con sus obras tardías. Pero no hay que olvidar que el calificar a una obra de esteticista no es suficiente para despacharla como poco importante o poco seria. Detrás de la estética está siempre la ética. Al encontrar una cosa “bella”, el escritor también la encuentra “buena”, no necesariamente en un sentido moral aceptable por sus lectores; pero sí en un sentido vital. George Santayana —otro noventaiochista in *partibus infidelium*— explica con una claridad apabullante cómo lo estético no puede ser nunca una categoría pura, aislable de lo bueno, lo útil, lo agradable, etc., etc., (*The Sense of Beauty*, 1896). Las *Sonatas*, pues, con todo su esteticismo y su artificiosidad, traslucen muy certeramente qué valores buscaba Valle en la época en que las escribió, y así mismo, qué dudas, qué incertidumbres le asaltaban; dudas e incertidumbres que atosigaban también a sus compañeros de generación.

Al bautizar con el nombre de Impresionismo la literatura del novecientos, Casaldueiro no se refiere solamente al uso de una técnica simbolista por parte de estos autores, sino a una actitud espiritual de amplias resonancias. “La voluntad y la observación del Naturalismo —escribe— han sido sustituidas por la inteligencia y la intuición. La seguridad ha dado lugar a la indecisión”. Más que elaborarse un sistema, de ideas coherente y compacto, los noventaiochistas se mueven flúidamente entre solicitaciones igualmente atractivas; la inconsecuencia es su lema; también en el

3. D. García Sabell, “Españoles mal entendidos: D. R. del V.I.”, en *Insula*, XVI (1961), nos. 176-177, p. 19.

4. J. Casaldueiro, “Elementos funcionales en las Sonatas de V.I.”, en *Estudios de Literatura española*, 2.ª ed.

terreno de las ideas y de los valores se entregan al impresionismo, a la sugerencia: decir y desdecirse, huir y atacar, negar y difuminar la negación en un esbozo de aserto... Y, sobre todo, no expresar los resultados, las conclusiones del pensamiento, sino su proceso mismo, su fluir y refluir entre lo uno y lo otro. En este sentido, las *Sonatas* son la obra más noventaiochista de Valle, mucho más que las tardías o esperpénticas, donde el escritor ha tomado por fin, a sus sesenta años, una andadura rígida, distante y en ciertos casos hasta mecánica.

Para mí, las *Sonatas* son el primer libro en que Valle proyecta, de una forma velada pero enérgica, su personalidad, y lo hace con un gran esfuerzo artístico-sintético, con una terrible voluntad de expresión total. No quiero decir que en las *Sonatas* esté *todo* Valle-Inclán tal como le conocemos hoy. Ni mucho menos. Pero sí está entero el Valle-Inclán de entonces, gritando a los cuatro vientos: “¡Aquí estoy yo” Todos los miembros de esa generación neorromántica e hipersubjetivista habían hecho lo mismo: lo primero presentarse, afirmarse. Benavente lo había hecho en *La comida de las fieras* con su sosia Tomillares; Unamuno en *Paz en la guerra* con Pachico Zabalbide. Baroja se define por primera vez en las *Aventuras de Silveste Paradox*, autorretratándose además en un personaje secundario. José Martínez Ruiz se busca a sí mismo en *La voluntad* y en *Antonio Azorín*, y se encuentra en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, hasta el punto de que de ahora en adelante adopta como seudónimo el apellido de su protagonista. Incluso ponen estos escritores en medio de la novela un pequeño autorretrato físico: Baroja, sus barbuchas rubias, su calva prematura y su nariz torcida; Azorín, su paraguas rojo y su monóculo de carey; Valle-Inclán, su “melena merovingia”, seguida por la “tonsura casi clerical”, los “quevedos” que se asegura Bradomín al luchar a bastonazos con un indio en la *Sonata de Estío*, o su brazo cortado en la de *Invierno*. La diferencia está en que los primeros vierten en esos libros trozos literales de su vida real, y el flujo constante de sus ideas de forma casi ensayística, mientras que el último reclama el derecho a soñarse a sí mismo, proyectándose en una acción totalmente inventada. En realidad, Valle ya se había inventado a sí mismo en su atuendo y en sus modales mucho antes de ser

famoso como literato, convirtiéndose en uno de los figurones más pintorescos de la Villa y Corte.

Para Meregalli, la creación de Bradomín es “la reazione esasperata di un uomo misconosciuto, che dopo aver scritto una *Sonata de Otoño* (en los fragmentos de *El Imparcial*) cerca a lungo e in vano un editore”.<sup>5</sup> Es pues, un desafío cara al público, un presentarse osadamente, un quitarse la máscara, echando al suelo la pretendida impersonalidad de que trataba de revestirse el escritor del siglo XIX. Quitarse la máscara... y ponerse otra, pues al querer crearse una personalidad literaria, se crea también una careta, una *persona* en el sentido etimológico y teatral del término, una cara pública que es y no es al mismo tiempo su cara verdadera. Osadía que oculta a medias su debilidad interna, su inseguridad moral. Resulta paradójico que Valle-Inclán sea más auténtico, esté más desnudo en las obras dialogadas posteriores que en las *Sonatas*, donde habla en primera persona por boca de Bradomín; pero es que, incluso en las *Comedias bárbaras*, Valle ya ha madurado y se ha liberado de muchas incertidumbres; por no sentir esa necesidad urgente de afirmarse, ese nerviosismo del novel, se presenta con mucho mayor aplomo. Bradomín es ciertamente una proyección del yo de Valle, pero una proyección fuertemente imaginativa, fantaseada y envuelta en literatura propia... y ajena. En ninguna otra obra suya son tan abundantes ni extensos los plagios. Hemos hablado de agresividad, de presentarse enfáticamente cara a un público pacato y filisteo. Precisamente por ese afán de afirmarse se le va la mano, y exagera cosas que quizás él no sentía muy íntimamente —o que sintió tan sólo de una forma pasajera— pero que estaban en el ambiente literario de la *avant garde*, y que le garantizaban el escándalo, el *épater le bourgeois*. Estas cosas desorbitadas en las *Sonatas* son sobre todo tres, a saber: el erotismo, algo desmesurado y empalagoso, con arrequives de perversión; la crueldad estética o sadismo, ese gusto más bien repugnante de Bradomín por la “púrpura gloriosa de la sangre”; y, finalmente, la burla irreligiosa, elemento más funcional que los otros, como es pero demostrar, pero que también se le va de la mano.

---

5. F. Meregalli, *Studi su R. del V.I.* (Venecia 1958) p. 17.

Aunque las *Sonatas* constituyen una gran estructura imaginativa, unas memorias casi enteramente fantaseadas, de un protagonista narrador igualmente fabuloso, todo ese tinglado reposa sobre un *fondo*, sobre un subsuelo que está formado, naturalmente, por la ideología y la sensibilidad de Valle en esa época de su vida. Hace poco he visto una tertulia televisiva en la que un escritor actual, joven y algo petulante, se permitía decir que Valle-Inclán “estaba vacío”. Pues no, no estaba vacío. Tenía su ideología, incluso en las *Sonatas*. Lo que ocurre es que esa ideología sólo se transparenta leyendo entre líneas, se escapa por los resquicios, acá y allá. Todo ello hay que cogerlo al oído, como un rumorillo subterráneo; se adivina en el matiz y en el contexto, en la ironía de las situaciones o las palabras, pues se trata de una revelación musitada en la ambigüedad, forma suprema del simbolismo. Y ese fondo ideológico es —en eso quedamos— un juego de tensiones entre valores opuestos, un sistema dinámico, inestable e incluso paradójico, un constante afirmar y minar lo afirmado con la duda.

El historiador y sociólogo norteamericano R.W.B. Lewis, autor de *The American Adam* (1955), escribió estas luminosas palabras:

“Toda cultura, al avanzar hacia su madurez, parece producir su propio debate característico sobre las ideas que le preocupan... Se puede decir, en verdad, que ese debate es la cultura, por lo menos en sus niveles más altos, pues una cultura se caracteriza no tanto por un conjunto de ideas dominantes en ella como por originar un diálogo propio y distintivo de su tiempo... La historia de las ideas, si se hace bien, no debe estudiar tan sólo las ideas dominantes de una época, sino, lo que es más, importante, los choques ideológicos que se producen en ella”.

Pues bien, los escritores del 98 llevan en sí mismos los dos términos del debate de su tiempo, el pro y el contra de cada cuestión, como si dijéramos. Resulta fútil discutir si eran liberales o totalitarios, pues eran las dos cosas, y se debatían entre el amor por la libertad y la admiración por el hombre fuerte conductor de pueblos. Amaban a los débiles con Dostoiewski y a los duros con

Nietzsche y con Carlyle. Oscilaban entre el ateísmo y la religiosidad sin dogmas. Hablaban de europeizar a España y acababan asegurando que había que españolizar a Europa. Y así sucesivamente, en un vaivén de tensiones de las que también participaba, cómo no, Don Ramón del Valle-Inclán, incluso cuando se disfrazaba de Marqués de Bradomín.

Los que recuerdan el famoso estudio de Amado Alonso<sup>6</sup> recordarán que éste discierne en las *Sonatas* tres grandes temas: el Amor, la Muerte y la Religión. Yo me permitiría disentir tímida y modestamente en cuanto al tercero, que no me parece tanto un tema cuanto un *leit-motiv*, una coloratura especial que recorre toda la obra, pero que no es parte de su centro. En realidad, no quiero ocuparme ahora de estos temas centrales, sino de los subtemas o motivos que se entrelazan a ellos íntimamente, lo que pudiéramos llamar la orquestación de la melodía básica, que se realiza por medio de tres instrumentos: el orgullo aristocrático, la decadencia del heroísmo, la irreligión. Los tres son “elementos funcionales” (Casalduero), sin los cuales el conjunto resultaría una música del todo diferente. Pero lo que nos interesa aquí no es su funcionalidad en la obra, sino lo que revelan del autor, su sótano ideológico. Vamos, pues, a examinarlos por separado.

El Palacio de Brandeso es un palacio donde hay manzanas puestas a secar en los alféizares de las ventanas, donde se hila la lana, donde se ven, en el zaguán, grandes arcones para recoger el grano de los foros o rentas. Es decir, es una mansión aristocrática, pero también rural. Es el símbolo de una nobleza que tiene sus raíces en la tierra, que no vive solamente del pueblo, sino con el pueblo y formando parte de él. Antes de llegar al Palacio nos enteramos de que Concha es una propietaria generosa, que perdona la renta a sus molineros en años de sequía. Bradomín también es generoso, cuando acaso no debería serlo mucho, pues su fortuna consiste principalmente en legajos de pleitos. Odia a los mercaderes “herejes” que le acompañan en el barco donde navega a Méjico (Estío): “La raza anglosajona es la más despreciable de la tierra”, dice. La herejía de estos nórdicos pelirrojos que le hacen sentir “la ver-

---

6. “Estructura de las Sonatas de V.I.” en *Materia y forma en poesía* (Madrid 1960), pp. 206-239.

güenza zoológica” no es el protestantismo, sino el espíritu mercantil, el capitalismo. O sea, Valle-Inclán está comenzando a hacer la apología de esa España arcaica, paternalista, precapitalista, que tan magistralmente ha descrito José Antonio Maravall.<sup>7</sup> Para él, en esa época, eso no es solo una afición estética, es un sentimiento profundamente arraigado y una valoración de la situación social cambiante que había visto en la Galicia de su niñez. Si a nosotros nos parece retrógrada, no olvidemos que ni Valle ni nadie había visto vivir mejor a los campesinos bajo el régimen liberal-burgués creado por la desamortización. Si acaso, vivían peor y más explotados que antes. En *La dama errante*, Baroja se indignaba de la miseria producida en el campo por el cerramiento de fincas y la desaparición de las dehesas comunales, así como de la brutalidad con que la guardia civil reprimía las más mínimas infracciones contra la propiedad. Por eso Valle acentúa y ensancha durante mucho tiempo esa actitud populista, y poco después de terminar las *Sonatas*, abandona a Brandomín, demasiado cosmopolita y frívolo, para exaltar a Montenegro, el hidalgo rural, el hidalgo-pueblo, que es mucho más “su tipo”. En las novelas de la guerra carlista no se ocupa de los generales, ni de los políticos, ni de los obispos; ni siquiera aparece el rey. Para él la causa carlista es la causa del pueblo, la defensa tenaz de la España antigua contra la monarquía liberal, el mercantilismo y la burocracia. Por eso hace decir a Don Juan Manuel que, si no fuese tan viejo, habría levantado una partida, no por un rey ni por un emperador, “sino para justiciar esta tierra donde han hecho camada raposos y garduñas. Yo llamo así a toda esa punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales, a toda esa ralea de tiranos asustadizos a quien dió cruces y grandezas Isabel II”. En la *Sonata de Otoño*, recordemos, Montenegro sale al galope porque va “a apalear a un escribano”.

Apenas es necesario añadir que Valle-Inclán no era el único en tomar esa actitud, al menos en lo que respecta a su lado negativo, de odio a la sociedad burguesa. También Ganivet, Maeztu, Baroja y Azorín —antes de su conversión al conservadurismo—

---

7. “La imagen de la sociedad arcaica en V.I.”, en *Revista de Occidente*, XV (1966), pp. 225-256.

despreciaban a la democracia parlamentaria y a todo lo que ésta representaba. La diferencia —fundamental— es que mientras éstos miran al futuro, a un futuro anarquizante (la “Aurora roja” del novelista vasco) o de dictadura progresista (*César o nada*), Valle mira hacia atrás, a una sociedad estamental. Si en esto era Valle retrógrado, también sería injusto acusarle, como hicieron Ortega y otros de sus contemporáneos, de total indiferencia por la situación social de su país. En este caso —una vez más— la actitud estética correspondía a una valoración ética.

Pero no para ahí la cosa. El parecido entre Valle y sus coetáneos es mayor y más complejo de lo que parece a primera vista, pues al encararse con el problema de España, los otros noventaiochistas muestran tantas ambivalencias, ambigüedades y contradicciones como el primero. Cuando se debatía la cuestión de la europeización de España (que en el fondo era la de su industrialización), Baroja comentaba así el libro de su amigo Ramiro de Maeztu titulado *Hacia otra España* (1899): “Maeztu nos trae sus entusiasmos anglosajones y nietzscheanos por la fuerza, por el oro, por las calles tiradas a cordel, y a nosotros nos enternece la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente. Nos canta Bilbao, a nosotros que no pensamos más que en Toledo y en Granada, y que preferimos el pueblo que duerme al pueblo que vela...”, añadiendo que si algún día España acaba industrializada y modernizada, él, Baroja, emigrará “a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización”.

¿Qué otra cosa hace Azorín, sobre todo a partir de *Los pueblos* (1905), sino defender la vida arcaica de los campos y villorrios presentándola como supremamente civilizada y sabia en su sencillez? ¿Y Unamuno que no podía resistir tres días fuera de su Salamanca y que dejaba el negocio de “inventar” a los extranjeros?

Si estos autores acompañan a Valle en su amor al pasado, tampoco Valle deja de acompañarles a ellos, e incluso dejarles rezagados, al vislumbrar la necesidad de drásticos cambios sociales. Desde que, en 1982, elogia a Pablo Iglesias y a Salmerón en un periódico mejicano, hasta que, en *Romance de lobos*, anticipándose a las obras más subversivas posteriores a 1920, incita

Montenegro a las huestes de mendigos a tomarse la justicia por su mano “incendiando las mieses y envenenando las fuentes”, resulta imposible imaginarse un Valle-Inclán exclusiva y estéticamente embobado en las “bernardinias” que le atribuía Ortega.

Pero lo más curioso es que, en las mismas *Sonatas*, en la de *Invierno*, Valle levanta fugazmente el velo de su arcaísmo para susurrarnos que no cree en la tradición:

“Yo confieso —dice Bradomín de los carlistas fanáticos— que admiro a esas almas ingenuas que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos: las admiro y las compadezco, porque ciegas a toda luz no sabrán nunca que los pueblos, como los mortales, sólo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego del futuro que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte”.

¡Ahora resulta que hasta Bradomín saludaba al progreso!

Otro aspecto importante del aristocratismo de Bradomín es el dandysmo, tan bien estudiado por Verity Smith<sup>8</sup>. El dandy es el aristócrata escapado de la guillotina de la Revolución Francesa, el noble que sabe o siente que la nobleza ya no tiene una misión social que cumplir e intuye su inutilidad y su parasitismo, sin dejar por eso de sentirla como su posesión espiritual más preciada, su yo más íntimo, lo que le distingue de la vulgaridad ambiente: los españoles se dividen en dos clases: el Marqués de Bradomín y los demás, dice nuestro personaje a la Niña Chole. Se trata, pues, de una actitud crepuscular, incierta, por completo dependiente de la sensibilidad y, como tal, admirablemente adecuada al tratamiento simbolista. Eso es Bradomín. Su insistencia en su alta cuna —los blasones, el parentesco de obispos y mariscales, las genealogías absurdas de su tío Juan Manuel, los brillantes uniformes —todo resulta sospechoso. Un hombre que nos recuerda tan a menudo su nobleza no está muy seguro de que su nobleza tenga gran valor, y mucho menos de que nosotros —los demás— se lo reconozca-

---

8. Verity Smith, “Dandy elements in the Marqués de Bradomín”, en *Hispanic Review*, XXXII (1964), pp. 340-350.

mos. Esta falta de convicción, esta inquietud del dandy queda magníficamente ilustrada en la *Sonata de Invierno* cuando Don Carlos le ordena: “—Oye, dinos el soneto que has compuesto a mi primo Alfonso. Súbete a esa silla”; y Bradomín, inclinándose: “Señor, para juglar nací muy alto”. Eso es justamente lo que sentimos nosotros, sus lectores, que Bradomín es poco más que un juglar vagabundo, decidor, ingenioso, figurón de actitudes gallardas. A pesar de ser tan linajudo no nos parece que tenga gran cosa que realizar en su vida. Su vida es una mentira, esa mentira “alada y riente”, cuyo elogio se hace en otro pasaje de la misma *Sonata de Invierno*: “Ella es el galanteo en las rejas, y el lustre en los carcomidos escudones, y los espejos en el río que pasa turbio bajo la arcada romana de los puentes... ¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos tu genio mentiroso, hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te duermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! ¡Amén!”.

Un hispanista francés de cuyo nombre no quiero acordarme utilizó este pasaje para excomulgar a Valle-Inclán y apartarlo del grupo noventaiochista. ¡Que ocasión para haberse callado!; esa mentira elogiada por Valle es la “mentira vital” que obsesionaba a Baroja, relacionada así mismo con el pragmatismo de William James y con no pocos temas de la filosofía de Unamuno, referida en este caso al problema no menos noventaiochesco de la decadencia nacional.

El subtema de la aristocracia es inseparable del de la degeneración del heroísmo. Bradomín siempre se está quejando de haber nacido en una edad antiheroica, donde su orgullo aristocrático no puede tener pleno sentido. A veces esta queja toma la forma de pequeñas frases irónicas, en que se percibe claramente el contexto histórico que les dá resonancia: una derrota amorosa le hace exclamar: “Hoy, al contemplar las viejas cicatrices y recordar cómo fuí vencido, casi me consuelo. En una historia de España, donde leía de niño, aprendí que dá lo mismo triunfar que hacer gloriosa la derrota”, frase que recuerda el desplante del almirante Méndez Núñez tras la batalla de El Callao: “Más vale honra sin barcos que barcos sin honra”. Al llegar a Méjico nuestro héroe (¿o anti-héroe?) reflexiona con amargura que, de haber nacido en el siglo

XVI, él hubiera sido un lugarteniente de Hernán Cortés y tal vez hubiese figurado entre los antepasados suyos que fundaron el reino de Nueva Galicia. Y ¿qué es ahora? Un conquistador, pero un conquistador de mujeres fáciles: “Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo”. Del heroísmo no queda más que el gesto y la máscara. Parecidos pensamientos melancólicos le inspiran Juan de Guzmán, “aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco” que termina en vulgar ladrón y asesino, u otro bandido que quería sublevar a Méjico por Don Carlos, igualmente fracasado. No les faltaba valor, sino el espíritu de los tiempos heroicos, la conciencia mancomunitaria en que se tiene que insertar la voluntad individual para realizarse plenamente.

Pero la epopeya tragicómica de la decadencia española está magníficamente prosificada en la *Sonata de Invierno*, la última y, para mí al menos, la más lograda de todas. Bradomín, ya viejo, cansado de vagabundear, se acerca a Navarra para unirse a las filas carlistas. Tal vez esa pequeña y anacrónica sociedad eclesiástico-militar conservaría algún resto del pasado heroísmo, “el resplandor de la hoguera”. Pero la desilusión es también completa. Al carlismo le falta el timón, la cabeza: sus dirigentes, intrigantes y cobardes, quieren ganar la guerra a fuerza de trisagios. Como dice el fraile-guerrillero Fray Ambrosio, “los generales alfonsistas huyen delante de nosotros y nosotros delante de los generales alfonsistas. Es una guerra para conquistar grados y vergüenzas”. Los soldados voluntarios, las abnegadas monjitas y campesinos que los alimentan, son un pueblo acéfalo, traicionado, muerto de cansancio por la inutilidad de su esfuerzo. Don Carlos, por el que tanto padecen, es “el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empujar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representaba a los reyes en los viejos códices”, pero Valle socava esta imagen épica al presentarlo tomando parte en una aventurilla amorosa bastante sórdida, durante la cual el conde de Volfani se queda lelo y babea como el Laureano de *Divinas palabras*, mientras un chulo andaluz cree que “lo que tiene es vino”. Esta atmósfera acanallada, picaresca, chulapona —de “cerrado y sacristía” como hubiera dicho Machado— no se encamina ni mucho menos a es-

perpentizar a Don Carlos. El Pretendiente se mantiene siempre a miles de leguas de los “espadaones” del *Ruedo Ibérico*, a quienes lo augusto y lo noble les falta por fuera y por dentro, tanto en el ánimo como en la apariencia. Se encamina, por el contrario, a presentarle como un Cristo entre los sayones, “la majestad caída” en la charca de la vileza nacional, el ideal de la autoridad y la justicia absolutas pisoteado por una sociedad irremediabilmente mezquina.

El carlismo es, pues, la noble fachada (“catedral”, “monumento nacional”) de ese ideal heroico irrealizable en la España moderna, la “alada mentira” inactual, los nombres sonoros de historia (“lanzas de Borbón”, “tercios castellanos”), los “claros clarines” de Rubén; encubriendo todo ello la pobre realidad de un pueblo sin grandeza y sin futuro. Pero tampoco el carlismo está esperpentizado; no es la afectación ridícula de algo que no se posee, no es la “fachenda” del militarismo isabelino, sino el eco del pasado glorioso resonando vacío en el triste presente, y evocado por eso con una mezcla ambigua de nostalgia e ironía románticas. Ironía ante la impotencia, ante la inutilidad del esfuerzo o del ensueño. En *El Ruedo Ibérico* no hay ambigüedad irónica: todo es tajante, mordaz, brusco, porque el ideal, entre sus personajes, ni se siente, ni se busca, ni se lamenta. Bradomín en cambio, al perder su brazo ingloriosamente, mientras volvía grupas, en el curso de una misión sin importancia que una simple monja pudo llevar a cabo, envidia de verdad a Cervantes por haber perdido el suyo en Lepanto, y se sonríe de sí mismo entre lágrimas, triste y divertido al representar su farsa galante para “hacer poética” su manquedad ante la Reina y sus damas en Estella.

El fin de siglo sintió agudamente la Decadencia, la “divinidad del hombre y su caída”, como dice Casaldauero: decadencia no solo de España, sino de toda Europa, de toda la civilización occidental al menos. El libro titulado *Degeneración* (1985), del médico Max Nordau, fascinaba a Baroja y a sus contertulios con una predicción del fin de nuestra cultura por agotamiento fisiológico del hombre moderno, víctima de una hiperestesia y una deformación sensorial que Nordau diagnosticaba con ejemplos tomados del arte contemporáneo, desde la poesía de Verlaine a la música de Wagner, pasando por el teatro de Ibsen y otras manifestaciones de la moda finisecular. El miedo a que el cometa Halley produjese una

colisión catastrófica vino a aumentar esta clase de temores a un posible fin del mundo. Todo ello se refleja en las meditaciones un tanto fantásticas de Bradomín, que, viejo y amargado, imagina una humanidad que se niega a perpetuarse:

“Un día llegará, sin embargo, donde surja en la conciencia de los vivos la ardua sentencia que condena a los no nacidos. ¡Que pueblo de pecadores trascendentales el que acierte a poner el gorro de cascabeles en la amarilla calavera que llenaba de meditaciones sombrías el alma de los viejos ermitaños! ¡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! ¿O acaso no sería ése el más divertido fin del mundo, con la coronación de Safo y Ganimedes?”.

Es bien sabido que las *Sonatas* contienen gran cantidad de chistes antirreligiosos y de asociaciones irrespetuosas del sexo con cosas sagradas. Me limitaré a recordar solamente una de estas bromas, quizás la más atrevida de todas. En la *Sonata de Estío*, Bradomín y la Niña Chole se encuentran en el jardín de un convento, con una fuente donde un amorcillo arroja agua por su pene de piedra, y la mejicana, con gran escándalo de las monjas, que ven en la estatua al Niño Jesús, bebe el chorrito aplicando sus labios a su “menuda y cándida virilidad”. Tras su disfraz de falsa inocencia, la broma no puede ser más atrevida, pues asocia una práctica sexual —que además solía considerarse aberrante— con lo más sagrado que puede haber para un cristiano, la imagen de Cristo mismo.

Gerald Cox Flynn en una serie de artículos publicados en la *Hispanic Review*<sup>9</sup>, ha estudiado con minuciosidad este aspecto de las *Sonatas*, llegando a la conclusión de que su autor se propuso demoler por la ironía los valores tradicionales y católicos de España. Y yo creo que hay que aceptar esta conclusión. Valle sitúa

9. “The Adversary; Bradomín”, XXIX (1961), pp. 120-133; “Casanova an Bradomín” XXX (1962), pp. 133-141 y “The bagatela of R. del V.I., XXXII (1964), pp. 135-141.

a su héroe, adrede, en ambientes clericales y devotos, en ciudades levíticas, entre mujeres piadosas; lo rodea sutilmente de una atmósfera dieciochesca, más que decimonónica; lo envuelve en un vago aire de hedonismo más o menos incrédulo, conjurado por la sombra de Casanova, el ex-seminarista profanador de conventos y condecorado por el Papa, es decir, en un vitalismo que no se atreve —o no necesita— destruir las instituciones religiosas, sino que se apoya cínicamente en ellas, mundanizándolas. Al simbolismo le gusta crearse estas sensibilidades vicarias, teñidas bellamente de historia. Un mujeriego decadente como Bradomín tenía que enmarcar su sensualidad en el acicate y el contraste de lo religioso. Pero, ¿qué significa todo esto por debajo del nivel literario, es decir, no sólo en la conciencia de Bradomín, sino en la de su creador Valle-Inclán? Aunque supiésemos que éste no hacía más que seguir una moda artística, resultaría inevitable pensar que se estaba encarando también —velis, nolis— con la religión de su infancia, de su familia y de su país. Si esta religión tenía aún algunas raíces en su alma, aunque sólo fuesen vestigios atávicos, ¿cabría imaginar que la pusiese en solfa por pura fidelidad a un manierismo literario?

En esas burlas irreligiosas de las *Sonatas* hay una desazón, una inquietud, muy sospechosas. Al igual que otros noventaiochistas, Valle no se satisface con una filosofía materialista. No tiene una fe a la que su razón pueda dar asentimiento, pero siente el hueco doloroso que ha quedado en su alma al pasar de la creencia ingenua, infantil, al escepticismo. Recordemos que Bradomín entra de vez en cuando en las iglesias, y reza, y busca consuelo en estas oraciones de incrédulo, casi unamunianas, sobre todo en la *Sonata de Invierno*, al sentir el acoso de su pasado “tumultuoso y estéril”. Recordemos también que el más grande amor de su vida fue María Rosario, la princesa italiana que iba a profesar de monja, la única mujer que no se le rindió. Al burlarse, pues, de esa piedad que tal vez admira en el fondo de su corazón, Valle-Inclán, en las *Sonatas*, está haciendo algo que responde a resortes íntimos, pero también algo que suena a nerviosismo y atolondramiento, que no parece una reacción madura, pues en ello vemos, por un lado, como un afán vengativo contra esa religión que ya no le sirve de norma ni de esperanza, y, por otro, como un inge-

nuo tentar a las fuerzas desconocidas y sobrenaturales, a las que quizás teme todavía con una especie de instinto supersticioso. Es como Don Juan tirando de la barba al Comendador, por probar si el Cielo le fulmina. Veamos, para confirmarlo, ese pasaje tan cervantino —y por cierto magistral— en que Bradomín, la Reina y el obispo de Urgel hablan de las futuras memorias del primero, es decir, de las *Sonatas* que estamos casi terminando de leer:

“La Reina me dijo sonriendo:

—Bradomín, serían muy interesantes tus memorias.

Y gruñó la Marquesa de Tor:

—Lo más interesante no lo diría.

—Diría sólo mis pecados.

La Marquesa de Tor, mi tía y señora, volvió a gruñir, pero no entendí sus palabras. Y continuó el prelado en tono de sermón:

—¡Se cuentan cosas verdaderamente extraordinarias de nuestro ilustre Marqués! Las confesiones, cuando son sinceras, encierran siempre una gran enseñanza: recordemos las de San Agustín. Cierto que muchas veces nos ciega el orgullo y hacemos en esos libros ostentación de nuestros pecados y de nuestros vicios: recordemos las del impío filósofo de Ginebra. En tales casos, la clara enseñanza que suele gustarse en las confesiones, el limpio manantial de su doctrina, se enturbia...

...La plática del prelado solo a mí parecía edificar, y como no soy egoísta, supe sacrificarme por las damas y humildemente interrumpirla:

—Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí, haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la humanidad...

...Su ilustrísima alzó los brazos al cielo.

—Es probable, casi seguro, que los antiguos no hayan dicho viva la bagatela como nuestro afrancesado Marqués. Señor Marqués de Bradomín, procure no condenarse por bagatela. En el Infierno debió haberse sonreído siempre”.

Es decir, la ironía con que Valle-Inclán se burla de las cosas sagradas es un juego peligroso, diabólico, del que el autor tiene plena conciencia, aunque también se refiera a ello en forma irónica. Es un desafío, que tal vez Don Ramón escribió con un ligero temblor de la mano. Lo mismo podía haber escrito: “Señor del Valle-Inclán, procure no condenarse por bagatela”.

La ironía y el cinismo no desaparecen de la *Sonata de Invierno*, pero en esta última novelita resaltan, no obstante, el dolor, la amargura y casi el remordimiento. Bradomín rememora su vida estéril, la locura de María Rosario, el suicidio reciente de su hija Maximina: sus conquistas se le revelan como pecados “mortales”, porque han causado muertes, y han esparcido la infelicidad por todas partes. No sabe arrepentirse, y trata de justificarse con logomaquias sobre el pecado original, pero ahí se percibe, si aplicamos bien el oído, un debate subterráneo sobre las dimensiones metafísicas de la conducta humana.

Son, pues, las *Sonatas*, una obra llena de interrogantes sobre la condición humana, de inquietudes ideológicas, no tan diferente, después de todo, de otros libros contemporáneos como *La voluntad*, *Camino de perfección*, o *Amor y pedagogía*. Todo lo preciosista que se quiera, pero encerrando en su centro el yo palpitante de Valle-Inclán en medio de la fabulación donjuanesca, “amurallado de poesía” (Casalduero), tal como Azorín, Baroja y Unamuno lo habían amurallado de paisajes líricos, furiosas diatribas y parábolas cordiales. Lo que ha hecho Valle en mayor grado que los otros es adoptar una escritura simbolista, en que las ideas se presentan como intuiciones, y las intuiciones se expresan como sugerencias, alusiones y anécdotas simbólicas. Pero —ya lo digo— es más bien una cuestión de grados y formas: la vehemencia subjetiva, anárquica y desobjetivadora es esencialmente la misma en todos; así como la importancia que en ellos asume la intuición como forma favorita del conocimiento. Seguir examinando a fondo todo este cúmulo de paralelos y divergencias nos llevaría muy lejos, pero que quede al menos una cosa clara: esa distinción pedante de los libros de texto entre Modernismo y Noventaiocho nos ha cegado durante demasiado tiempo a ciertas realidades más profundas e insoslayables que la manía clasificadora de nuestros críticos. Es hora —como diría Unamuno— de “confundir”, para ver si así llegamos a conocer mejor.