MUSICA Y PAISAJE PARA UN DON JUAN MODERNISTA
(las Sonatas de Valle-Inclán)

Víctor Calderón de la Barca

Cuando Rubén Darío llega a España trayendo en su maleta la vitalidad de América y el Simbolismo francés, ya sueña la Arquitectura nuevas geometrías y, al poco, Valle-Inclán escribirá sus Sonatas.

La nueva sensibilidad encuentra numerosos enemigos: Leopoldo Alas "Clarín" - y él era de los menos belicosos - se dirige así a los lectores de su periódico:

<<Cuando vean ustedes cosillas afrancesadas, melancólicamente verdes ... háganme el favor de pensar que yo eso lo tolero pero no lo apadrino>>⁽¹⁾

Manuel Machado, cuando ya el Modernismo había desaparecido tras su efímero paso por la escena literaria española, recordaba que <<Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España otra noción de las literaturas extranjeras que la que aportaron algunos ingenios que habían viajado>>, y alude a Alejandro Sawa, quien <<por la primera vez recitó versos de Verlaine en Madrid>>, a Valle-Inclán, que había vuelto de América con <<el espíritu francés mezclado al suyo clásico y archicas-tizo>>, y, naturalmente, a Rubén Darío.⁽²⁾

MUSICA Y PAISAJE EN LAS SONATAS

Frente a los que creían defender la tradición repitiéndola, Valle-Inclán entra en el gran mito de la literatura española para perpetuar su fuerza legendaria del único modo posible: fundiendo su oro para

moldearlo con el espíritu de su tiempo. El arquetipo creado por Tirso de Molina no será en sus manos el repetido por Moliere, Byron o Zorri-lla:

<<Los donjuanes anteriores al marqués de Bradomín
-nos dirá su autor- reaccionaron ante el amor y
la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín,
más moderno, reacciona también ante el paisaje>>⁽³⁾

El Modernismo es <<una literatura de los sentidos>> - define Pedro Salinas. <<Todo -el paisaje, la mujer, un cuadro, una melodía, un ob-
jeto hermoso- es fuente de goce para el oído, para la vista, para el
tacto... y una ocasión para refinadísimos efectos sensoriales y hasta
sensuales que se consiguen gracias a un prodigioso manejo del idioma>>
- añade Lázaro Carreter.⁽⁴⁾

El discurso amatorio de Bradomín se revela así en selvas lujuriosas
como en jardines perfumados. Entre las ruinas mayas de Tequil, donde
por primera vez descubrieron sus ojos a la Niña Chole, se adormece en
una hamaca mientras

<<la campiña toda se estremecía cual si al acercarse
sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus
entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada,
potente y deseosa>> (Sonata de Estío p.90)

(Las referencias a las Sonatas están tomadas todas de la duodécima
edición de la Colección Austral de Espasa-Calpe, Madrid 1983.)

El paisaje se subjetiviza. Nunca es marco hecho de otro material
distinto al lienzo. Ninguna línea separa a los personajes de su en-
torno: tal frontera se diluye en la acción misma de los protagonis-
tas. El paisaje ni siquiera es un personaje más. Es una sensación, y
un concepto integrado -como un elemento más de la descripción psicoló-
gica- en el estado anímico de los personajes: los personajes están en
el paisaje y el paisaje en ellos. La descripción realista, que había

servido de marco a la acción de los personajes, se hace añicos. El lugar ya no es el escenario inmutable y mudo en su desapego al paso de los actores. El paisaje se hace histórico, apasionado, sentimental, nostálgico, cruel..., se poetiza. Es el resultado del esfuerzo artístico, proyección de lo íntimo. En la Sonata de Otoño el paisaje anuncia la proximidad de la muerte de Concha:

<<Los perros seguían aullando muy distantes, y el viento se quejaba en el laberinto como un alma en pena, y las nubes pasaban sobre la luna, y las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas.>> (p.79)

El Modernismo no fue una nota musical o de color con las que realzar el escenario, sino la resurrección de un panteísmo, una antorcha encendida por los románticos y que los modernistas recogieron.

<<Y se confundió con la Naturaleza
cuya hermosura en otro tiempo
él mismo acrecentara>>

Son versos de la elegía de Byron a la muerte de su amigo John Keats.

En las Sonatas el hilo narrativo de la acción va bordando anécdotas en el paisaje, que ya no se podrá entender sino como manifestación del animal apasionado y literario que es el hombre.

Y si el paisaje se literaturiza en lo que tiene de espectacular, la escritura modernista se hace eco de sus sonidos. Rubén Darío dirá que su arte responde <<al divino imperio de la música: música de las ideas, música del verbo>>.

En la estética modernista se amalgaman todas las artes. La Pintura, la Música, la Arquitectura no son injertos puestos en la literatura, simples adornos de la narración. Lo que desde Dante estaba artificialmente dividido vuelve a reunirse. La palabra aspira a ser lo que nombra, y no mero instrumento de representación. Sus ritmos y metáforas la dotarán a la vez de voz y espacios imaginarios. ¿La misma mis-

tica de aquella <<soledad sonora>> de los versos de San Juan de la Cruz? ¿acaso el deseo de retornar a los lejanos días, anteriores a la extinción de los juglares, en que aún la música y la poesía no habían tomado distintos rumbos; a los días en que <<la melodía de la canzone todavía no se había convertido en sonata, composición musical sin canto>>⁽⁵⁾, que vale tanto como decir sin cuento?

El héroe de las Sonatas de Valle-Inclán es un hombre de acción, pero su anécdota se inscribe en el proyecto rítmico y melódico que informa la composición de las cuatro novelas. Como Rubén en el verso, el Valle-Inclán de las Sonatas quiere llevar a la prosa el antiguo latido de la música.

LA PERSONA DEL VERBO (el personaje)

<<En Don Juan -teoriza Valle- se han de desarrollar tres temas. Primero, falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa; segundo, satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás; tercero, conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne respectivamente>>.⁽⁶⁾

Si el Marqués de Bradomín hubiese estado entre los contertulios del famoso banquete que refiere Platón en sus Diálogos, no habría compartido la idea de Pausanias del Amor Escindido. Para Bradomín Afrodita emergida de la espuma del mar no es en sustancia distinta de Venus Metretrix, patrona de las heteras y del amor carnal. La lujuria no se opone al amor espiritual. Ello es todo y uno. El ideal amoroso del Marqués no es precisamente platónico. Nada podía serle más distante al protagonista de una novela modernista que reivindicar una estética que pone en los sentidos el origen del conocimiento.

Dice César Barja: <<Lo que las 4 sonatas nos ofrecen es una a modo de Teología amorosa. Ofrécenos nada menos que un Dios -el Dios del amor-, un misterio y un culto: el culto y el misterio de la "exalta-

ción amorosa de la carne" (Sonata de Estío)>>.(7)

Si el paisaje es música, Amor es Naturaleza; pero tan alto ideal estético lo mantiene Bradomín sobre la soledad que le hace tan humano, pese a la opinión del joven Ortega y Gasset, incapaz de ver en las Sonatas sino <<Princesas rubias hilando en ruecas de cristal>>. Es el comentario despectivo de quien no podía entender que en una España consumida por sus propias miserias alguien rindiese culto a la Belleza. El Modernismo, en efecto, se aparta de la preocupación por la realidad inmediata que distinguió las cabezas más preclaras de la Generación del 98.

El Modernismo se enfrentó a otro problema que no fue visto por sus contemporáneos como inmediato y que, sin embargo, desde la perspectiva con que hoy podemos mirar atrás se nos antoja igualmente actual y no menos grave: ¿quién duda hoy que la renovación del Arte lo es de las ideas? Valle-Inclán estaba empeñado ya al escribir las Sonatas en renovar la "manera" de decir; y si reconocemos que las ideas no se pueden disociar de las palabras, esa es la revolución más radical.

Castilla, la del 98, está ausente de las Sonatas, y no sólo geográficamente, sino, sobretudo, como símbolo. Compárese la verdad amarga que sin pudor desnuda Antonio Machado en su famoso soneto

<<Castilla miserable, ayer dominadora,

envuelta en sus harapos, desprecia cuanto ignora>>

y el elogio, que también sin pudor, hace de la mentira Valle-Inclán en la Sonata de Invierno:

<<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 aduermas al son de la gui-
tarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para

siempre la sopa de los conventos y las Indias! Amén!>> (p.96)

Mientras los que en puridad pueden adscribirse a la Generación del

98 hacen de España una obsesión, Valle-Inclán crea -y utilizo el vocablo conscientemente- un personaje más universal con su Bradomín.

Este Don Juan que Valle-Inclán recoge de la tradición literaria española y europea va a entregárnoslo renovado: Bradomín, no lo olvidemos, es un héroe vencido. Se siente capaz de amar a todas las mujeres, y las ama sin engaño, sin doblez; pero una vez tras otra el gran amante iconoclasta ve alejarse a su amada, arrancada de sus brazos por la fuerza de mayores mitos:

<<El jinete se dobló sobre el arzón donde asomaban las pistolas, y rudo y fiero la alzó del suelo asentándola en la silla. Después, como un raptor de los tiempos heróicos, huyó lanzándome terribles denuestos... Hubiera podido rescatarla, y, sin embargo, no lo hice... La Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecía al fiero mexicano, y mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades>> (Sonata de Estío p.150).

Amó Bradomín en el Palacio Gaetani a la casta y primaveral María Rosario, destinada a tomar los hábitos:

<<Yo busqué en la sombra la mano de María Rosario...

- Jurad que me aborrecéis.

- Eso no...

- ¿Y amarme?

- Tampoco. ¡Mi amor no es de este mundo!>>

<<¡Qué no diría Don Juan Tenorio de un sucesor suyo a quien se le escapa una tal novicia!>> -apostilla en su obra ya citada César Barja. Pero es la muerte accidental de la pequeña hermana de María Rosario, al caer por la ventana, la que sella trágicamente la separación. Mientras María Rosario, presa de la locura, grita <<¡Fue Satanas!.... ¡Fue Satanas...!>>. Bradomín -confiesa en sus Memorias- sintió miedo y partió al galope.

La Tragedia necesita de un héroe vencido por un destino adverso. Ese es el nexo entre los héroes épicos de las antiguas tragedias y este héroe lírico del Modernismo.

<<Ante nuestros ojos espantados se abrió la ventana, con ese silencio de las cosas inexorables que están determinadas en lo invisible y han de suceder por un destino fatal y cruel.>>

(Sonata de Primavera p.80)

¿Cabe mejor definición de la tragedia?

En la Sonata de Otoño otra vez la Muerte. Concha se le muere en sus brazos. El dolor y la repentina soledad del amante dan lugar a esta triste reflexión.

<<¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!>> (Sonata de Otoño p.86)

César Barja en el citado ensayo afirma que Bradomín jamás se enamoró, que <<Un radical sentimiento egoísta lo retiene dentro de sí mismo.>> (Ob. cit. p.369). Yo, por el contrario, pienso que aunque conoce el arte frívolo de la galantería, Bradomín es sobre todo un sentimental. No quema sus cartas de amor porque <<las he amado como aman los poetas sus versos>>. (Sonata de Otoño p.39)

Fustigada su carne flaca por el cornudo monarca del abismo y desterrado por la ira de Dios -<<Sor Simona clavándome los ojos ardientes y fanáticos hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones>>- contra ambos se rebela -contra Dios amando a todas las mujeres, contra Satanás enamorándose- y antes ambos cede.

Discrepo pues de las apreciaciones que a este respecto hace Barja, como de las que hace Torrente Ballester cuando afirma que el personaje <<no se rebela contra las leyes divinas>>⁽⁹⁾, aunque con ambos coincido en que Bradomín no responde (por entero, habría que añadir) a la

concepción tradicional de Don Juan. En efecto, la obsesión erótica del Don Juan valleinclanesco no es la de un "Burlador", porque amó sinceramente.

Bradomín como héroe clásico no sería el Prometeo que arrebató a los dioses el fuego, sino el Prometeo encadenado que ve levantarse ante él el muro de las grandes prohibiciones; como héroe renacentista, no César Borgia, sino el admirador de su estética, la misma que en 1913 definía Apollinaire en su "Roma de los Borgia" como <<el estiércol de donde nacen rosas sublimes>>⁽¹⁰⁾. No, Bradomín es heredero de derrotas y soñador de imposibles victorias. Lo que le retiene dentro de sí mismo no es su egoísmo, sino el no atreverse a llevar sus deseos hasta el límite. Bradomín huye siempre:

<<Pobre Concha: Al verla demacrada por la enfermedad, y tan distinta y tan otra de lo que había sido experimenté un cruel remordimiento por haber escuchado su ruego aquella noche en que, llorando y de rodillas, me suplicó que la olvidase y que me fuese. Su madre, ¡una santa enlutada y triste había venido a separarnos!>>

Presagio de la separación definitiva que otra Dama Enlutada forzaría:

<<Cauteloso y prudente dejé el cuerpo de Concha tendido en su lecho y me alejé sin ruido. En la puerta quedé irresoluto y suspirante. Dudaba si volver atrás para poner en aquellos labios helados el beso postrero: Resistí la tentación.>> (Sonata de Otoño p.83)

<<- ¡Fue Satanás! ¡Fue Satanás...!

Sentí miedo. Bajé a las caballerizas... Partí al galope. Al desaparecer bajo el arco de la plaza, volví los ojos llenos de lágrimas para enviarle un adiós al Palacio Gaetani.>> (Sonata de Primavera p.81)

En el episodio en que el general Diego Bermúdez le arrebató a la Niña

Chole Bradomín se recuerda así:

<<Pálido y mudo vi cómo se la llevaba.>> (Sonata de Estío p.150)
Cuando sor Simona le acusa de infame por haber enamorado a la pequeña Maximina, su propia hija, Bradomín piensa para sus adentros:

<<Confieso que aquella acusación sólo despertó en mi alma un remordimiento dulce y sentimental.>>

No se arrepiente, pero...<<salí de la estancia... Al remontar un cerro me volví enviando el último suspiro al viejo caserón donde había encontrado el más bello amor de mi vida.>> (Sonata de Invierno p.160)
No será necesario subrayar el paralelismo de todas estas escenas finales. Se rebela, pero tiene miedo. El orgullo, que dice ser su principal virtud, apenas puede disimular su humana cobardía. Para emular al Don Juan o al hijo de Alejandro VI, aunque sepa comportarse en el lecho <<como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor en el confesonario y en una Corte del Renacimiento>>, y pueda celebrar sus bodas <<con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como el triunfo de la vida>> faltan en Bradomín mayores dosis de violencia íntima y de osadía. Para ser Don Juan le falta coraje y le sobra corazón.

La megalomanía de Bradomín, las constantes referencias a su aristocrático linaje, su orgullo, cuando no su soberbia -<<Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: el Marques de Bradomín y todos los demás.>> (Sonata de Estío)- son los recursos del hombre que quiere ser héroe y estar por encima del común de los mortales. Su verbo grandilocuente y su gesto sobreactuado resultarían grotescos si no diera a quienes le hacen coro, al paisaje que le rodea, a las situaciones que vive el mismo tono extraordinario con que recrea su propio personaje. Bradomín es un gran actor y cuando entra en escena toda la atmósfera ha de estar a la altura del papel que se propone representar. Ni un solo momento deja Bradomín, cuando se sabe centro de la atención de

los demás, de interpretar su comedia heroica, de declamar, más que de hablar; mas cuando el telón está echado y se halla solo en el camerino -es decir, solo consigo mismo- toda su arrogancia se deshace para dar paso a los sentimientos más humanos: la tristeza del que está solo, el desconsuelo y la cólera del vencido (que no son sentimientos ajenos), la nostalgia del viejo, la cobardía incluso.

Aunque don Alonso Zamora Vicente dice que <<Bradomín no sabe qué es el miedo.>>⁽¹¹⁾, en realidad las ocasiones en que confiesa tenerlo son numerosas. La palabra está en boca del propio Bradomín, y repetida: <<Allá en el fondo de la antesala, brillaba la lámpara del Nazareno, y tuve miedo de cruzar ante la imagen desmelenada y lívida. ¡Tuve miedo de aquella mirada muerta!>> (Sonata de Otoño p.82) Claro, pues, que Bradomín conoce el miedo. Lo que nunca hace es exteriorizarlo, porque eso sí contradiría su orgullo. Bradomín no tiene miedo ante los hombres, pero sí ante las fuerzas cósmicas; no lo manifiesta -antes al contrario- ante el aparato ritual de la religión (recordemos la guasa que se trae a cuenta de quienes velan al pobre cardenal agonizante en el Palacio Gaetani y sus irreverentes comentarios o la escena de la Sonata de Estío en la que el Marqués asegura a las dos hermanas legas que ofrecen el ánfora a la Niña Chole que ésta <<prefería saciar la sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba>>, que no era otro que la <<menuda y cándida virilidad (de un) angelote desnudo, que enredador y tronera vertía el agua en el tazón de alabastro (de la fuente)>>.

Pero Bradomín confiesa, si no proclama, su temor ante la imagen del Nazareno: no tiene miedo del general Bermudez, pero sí ante quien goza de las "sagradas potestades" de ser padre y esposo de la Niña Chole. En definitiva, Bradomín tiene miedo ante los grandes mitos, los cuales pueden presentarse iconográficamente -la figura ecuestre del raptor mexicano, el ojo de Dios en la imagen del Nazareno...- o como un con-

cepto no menos turbador: la Muerte, ya como presagio

<<En los cristales de una ventana vi temblar el reflejo de muchas luces, y el presentimiento de aquella desgracia, que las monjas habían querido ocultar (la muerte de la pequeña Maximina, su hija), cruzó por mi alma con un vuelo sombrío de murciélago.>> (Invierno p.160)

ya como estela

<<¡Fue Satanás! Sentí miedo... Partí al galope.>> (Primavera p.81)

(tras el mortal accidente de la hermana de María Rosario).

Desde luego no son pocas tampoco las ocasiones en que el Marqués hace alarde de su valor, como en ese tremendo episodio de la Sonata de Invierno en que le amputan el brazo sin que se le oiga murmurar una sola queja.

El miedo de Bradomín, el que de verdad siente y le hace huir, o detenerse en el umbral de la hazaña funesta o heroica (el beso que no dio a Concha, muerta ya en el lecho, su cobardía disfrazada de altivez ante el raptor mexicano <<Hubiera podido rescatarla, y, sin embargo, no lo hice.>>...), es el que le provocan sus supersticiones o los tabúes de una religión resuelta a veces en mito pagano <<Mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades.>> (Estío p.150) y a veces en terror y culpa de cristiano, como cuando tras la acusación de sor Simona <<¡Lo sabía usted!>> confiesa Bradomín que <<su voz embargada por el espanto de mi culpa me estremeció>> (Invierno p.159).

El miedo de Bradomín se manifiesta cuando oye la voz interior de los mitos que creemos fuera. Bradomín siente un doble miedo cósmico: como católico que es ante el pecado -o ante la culpa-, y como personaje satánico ante la violación de las no menos sagradas normas del Demonio. Bradomín es una personalidad contradictoria: satánico y católico al

mismo tiempo no puede sino zozobrar ante el mandato imperativo del Cielo y del Infierno. Esa irresolución, ese miedo son los que le humanizan y, en realidad, lo que hace verosímil su altivez y, en consecuencia, al personaje.

Bradomín pasa por la vida queriendo derribar las estatuas de todos los altares, desafiando a los dioses de la Historia con la leyenda de Lucifer, precisamente para humanizar la más hermosa de las pasiones. Su soberbia no le será perdonada y su fuego será extinguido. Al final sólo quedará una columna de humo alzándose como testimonio de su rebelión:

<<Las Memorias Amables que, ya muy viejo, empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental.>>

LOS ANTAGONISTAS

Aquellos que se oponen a su voluntad de conquista y posesión se habrían quedado también en personajes secundarios si atendemos al escaso número de episodios en que aparecen; pero es precisamente el vigor dramático de estos personajes el que arrastra a las Sonatas a su clímax de tragedia adquiriendo así categoría de auténticos antagonistas. Son: en la Sonata de Estío el general Bermúdez, al principio una lejana amenaza en labios de la Niña Chole, pero cuya súbita aparición al frente de sus jinetes trocará la petulancia del Marqués en la tristeza del vencido; en la de Invierno sor Simona, cuya terrible acusación le hará huir del convento donde sedujo a la pequeña Maximina; en la Sonata de Primavera la Princesa Gaetani, secundada por su mayordomo, quien se interpondrá entre el Marqués galante y la casta María Rosario, aunque, como ya queda dicho, a la oposición de la madre y resistencia de la hija al asedio de Bradomín hay que añadir la muerte accidental de

la menor de las hermanas. Sólo en la Sonata de Otoño el antagonista se hace presente ya desde los primeros episodios: de camino al Palacio de Brandeso donde le espera Concha ve Bradomín <<en lontananza unas lomas yermas y tristes, veladas por la niebla... El sudario ceniciento de la llovizna las envolvía>> (Otoño p.9): la Muerte recorre las páginas de esta novela de principio a fin y Ella es, sin disfraz ninguno, la que le separará de Concha.

Las Sonatas están hechas con el mismo material de los sueños: Eros y Tanatos frente a frente, el amor y la muerte pujando por sobreponerse. Octavio Paz en "Los Hijos del Limo" dirá que <<La tragicomedia modernista está hecha del diálogo entre el cuerpo y la muerte, la analogía y la ironía... La analogía está continuamente desgarrada por la ironía y el verso por la prosa.>>⁽¹²⁾

La de Estío es la más vital de las cuatro. Las ansias biológicas quedan aquí completamente satisfechas. ¡Qué distinto el final de la Sonata de Estío al de la de Otoño, cuyas últimas palabras <<yo sentía una angustia desesperada y sorda enfrente de aquel mudo y frío fantasma de la muerte que segaba los sueños de los jardines de mi alma>> bien podría figurar en la de Invierno o Primavera.

Constituyen las Sonatas un paseo por el Amor y la Muerte en que el paisaje, así el de la Naturaleza como el de la Arquitectura, está poblado de signos y presagios. Véase como ejemplo el papel que ocupan las ventanas, las cuales, como una auténtica obsesión, se repiten fúnebremente en todas las Sonatas, excepción hecha de la de Estío, que también en esto se desmarca de las otras tres: en la Sonata de Invierno al salir del viejo caserón donde sedujo a la pequeña Maximina, que allí quedaría para siempre, miró a las ventanas, <<pero las angostas ventanas del montante donde temblaba el sol de la mañana permanecieron cerradas>> (p.160). En la de Otoño: <<De pronto vi una sombra blanca pasar por detrás de las vidrieras, la vi detenerse y llevarse las ma-

nos a la frente. Después la ventana del centro se abría con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma. Fue un momento no más. Las ramas de los castaños se cruzaban y dejé de verla. Cuando salí de la avenida alcé los ojos nuevamente hacia el Palacio. Estaban cerradas todas las ventanas: ¡Aquella del centro también.>> (p.13)

En la de Primavera: <<Ante nuestros ojos espantados se abrió la ventana... La figura de la niña, inmóvil sobre el alféizar, se destacó un momento en el azul del cielo donde palidecían las estrellas, y cayó al jardín.>> (p.80)

Y como excepción en la de Estío: <<por el balcón abierto se alcanzaba a ver el cielo, de un azul profundo apenas argentado por la luna. El céfiro nocturno traía del jardín aromas y susurros: El mensaje romántico que le daban las hojas al deshojarse>>.

LA SEDUCCION DEL LECTOR

Con sus continuos guiños de complicidad opera Bradomín en el lector una suerte de seducción parecida a la que emplea con sus mujeres. Hay un discurso soterrado que se dirige al fondo de nuestras conciencias, subliminalmente, y que nos hace compartir con el autor su evidente simpatía por el personaje. La omnipresencia de la primera persona gramatical a lo largo de los cuatro relatos no permite ver con otros ojos que los del propio Marqués. La identificación es inmediata. La descripción del detalle (labios, ojos, pies...del otro) -como la cámara subjetiva de la cinematografía- llena la escena paradójicamente con aquel al que no vemos y que todo lo ve: un "yo" transmutado en tercera persona del verbo, el joven Bradomín, que a través del objeto de su descripción despliega su "yo" único y total. No hay una sola página en que Bradomín esté ausente -al fin y al cabo se trata de unas memorias, aunque cabe preguntarse quién es su autor: ¿Bradomín o Valle-

Inclán? En esta técnica de desdoblamiento no mueve Valle-Inclán los hilos de Bradomín. Este consigue independizarse del autor, mejor, sustituirle. Después de escribir las "Sonatas", Valle-Inclán desaparece y aparece Bradomín escribiendo sus "Memorias", campeando por las páginas del libro como señor único y absoluto de su reino literario; y en él entramos nosotros, ¿para qué?: ¿para seguirle? ¿para escucharle? ¿para sustituirle? En este juego de espejos ¿de qué lado estamos?

Es en la arquitectura verbal de las Sonatas, en lo que podríamos llamar la sintaxis onírica del arte modernista de Valle-Inclán, en su palabra poética donde se encuentra esa técnica de seducción. La violencia sensual de la selva mexicana o la melancolía galáica del Pazo de Brandeso son modos literarios, constituyen la reacción de una época ante el paisaje, que es tanto como decir ante la Historia. Los sueños de los hombres, su material onírico es distinto en cada época. La función de la Poesía es oralizarlos, tender un puente entre el hombre dormido y el hombre despierto. Las Sonatas lograron este sagrado propósito. Fueron modernistas por su estilo y modernas porque renovaron la expresión liberando a sus contemporáneos de un modo de decir que nada ya decía.

NOTAS

- (1) Fernández Almagro, Melchor. *Vida y Literatura de Valle-Inclán*. Taurus. Madrid, 1966
- (2) Machado, Manuel. *La guerra literaria (1898-1914)*. Imprenta Hispano-Alemana. Madrid, 1913 (pp. 17-38). La cita procede de la selección de artículos que con el título de El Modernismo edita Lily Litvak en Taurus. Madrid, 1975
- (3) Gómez de la Serna, Ramón. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Austral. Madrid, 1979 (p.62)
- (4) Lázaro Carreter, Fernando y Tusón, Vicente. *Literatura Española*.

- Manual de Orientación Universitaria. Anaya. Madrid, 1985 (p.51)
- (5) Pound, Ezra. *Ensayos literarios*. Editorial Laia / Monte Avila Editores. Barcelona, 1989
 - (6) Gómez de la Serna, Ramón. *ob. cit.* p.64
 - (7) César Barja. *Libros y Autores contemporáneos*. Las Américas Publishing Company. N. York, 1964 (p.370)
 - (8) Ortega y Gasset. El comentario lo recoge Fernández Almagro en la p.68 de la ob. cit. *Vida y literatura de Valle-Inclán*.
 - (9) Torrente Ballester. *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. pp. 224-226. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1956.
 - (10) Apollinaire, Guillaume. *La Roma de los Borgia*. Icaria. Barcelona, 1981 (p.9)
 - (11) Zamora Vicente, Alonso. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid, 1983.
 - (12) Paz, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Seix Barral. Barcelona, 1974. La cita la recojo de "Traducción y Metáfora" de la ob. cit. de Lily Litvak "El Modernismo" (p.115)