

# *Sonatas y Esperpentos*

DOMINGO YNDURÁIN

Sin entrar ahora a discutir qué pueda entenderse por *esperpento*, sí se puede aceptar que, sea lo que fuere, se crea y desarrolla por Valle Inclán, con esa denominación, a partir del año 20. Antes de esta fecha, cabe pensar que había ya elementos esperpénticos en otras obras: de la frecuencia o densidad de estos elementos, se deduce la existencia de una estética única para toda la obra de D. Ramón, o bien la de dos o más, diferentes según la época y el género.

Es el caso que algunos críticos han encontrado elementos esperpénticos en las *Sonatas*, lo que les ha servido para defender la continuidad de la obra valleinclanesca desde 1902, por lo menos, hasta 1928. Sin embargo, los textos de las *Sonatas* utilizados por estos críticos son tardíos, y como Valle Inclán modificaba, en mayor o menor medida, sus textos en cada nueva edición, resulta que dichos análisis no tienen la menor garantía histórica. En muchos casos, los textos aducidos por los críticos como muestra o ejemplo de esperpentismo en las *Sonatas* son cuñas añadidas por el autor en fechas posteriores a las primeras ediciones.

En lo que sigue, quiero simplemente dar algunas muestras de estas modificaciones. Advertiré que, por motivos materiales, no atiendo a la *Sonata de Otoño*, y que de las otras tres me faltan por compulsar algunos ejemplares. Y, por último, que no parece que las modificaciones se vayan produciendo siempre de manera correlativa, en orden cronológico: me parece que, en ocasiones, Valle Inclán no utiliza para una reimpresión el ejemplar de la última edición aparecida, sino otra de fecha anterior, de manera que se producen saltos atrás, esto es, se mantienen versiones ya corregidas o alteradas.

Algunas modificaciones sólo afectan a sintagmas o frases cortas, en as-

pectos puntuales. Así, por ejemplo, en la *Sonata de Estío* encontramos una serie de casos significativos del cambio, si no de estética, sí de moda. Los corchetes indican el texto suprimido y los ángulos el añadido; comparo la primera edición (1903) con la de 1933, última realizada en vida del autor.

Niña Chole [me pareció la Salambó de aquellos palacios] venía de camino.  
 aquella [Salambó] <musmé> de los palacios de Tequil  
 de aquella [Venus de bronce] <musmé yucateca>  
 como rosas de [Alejandría] <japonería>  
 que parece haber emigrado de [Asiria] <la India>

etc. Estas alteraciones muestran no sólo la sustitución de unos modelos por otros, sino también un cierto gusto por la incongruencia, o por el refinamiento artificioso de las japonerías, frente a las espontaneidades o primitivismos de las primeras.

En la *Sonata de Primavera*, en 1904, había escrito Valle Inclán: «a la sombra de los rosados laureles», texto que en 1907 queda así: «a la sombra de los rosaceos laureles», adjetivo este, *rosaceos*, que utilizará en *Cuento de Abril*. Otro caso, en 1928 se ha producido la modificación siguiente: «Las damas rodearon a la Princesa <que con el pañuelo sobre los ojos se desmayaba lánguidamente en el canapé> y el colegial mayor se santiaguó», donde el gesto artificioso y teatral resulta suficientemente claro, e ilustra sobre la nueva forma de ver la realidad. Ahora bien, la figura más teatralizada y degradada es la del mayordomo Polonio, no sólo por lo que se añade, también por lo que se quita:

Callad [Señor] Polonio. El [señor Polonio] <melifluo mayordomo> pareció consternado.  
 El señor Polonio sonrió beatíficamente <su escuálida figura de dómine enamorado de las musas> se volvió a la venta  
 Vamos Polonio... <El mayordomo me dirigió una mirada oblicua que me recordó al viejo Bandelone, que hacía los papeles de traidor en la compañía de Ludovico Straza. A vuestras órdenes, Excelencia>.  
 <Polonio, a hurto, hizo los cuernos con la mano. La princesa guardó silencio>.

Otros cambios afectan a la descripción de la realidad, por ejemplo, también a propósito del mayordomo: «<Poco después, apesadumbrado y dolorido> Meditaba en mi cámara cuando <una mano batió con los artejos en la puerta y> la voz cascada del mayordomo»: los individuos empiezan a disgregarse en partes inconexas e independientes. Además, el uso de *artejos* corresponde al léxico propio de *Los amenes*. También en la *Sonata de Invierno*, en 1933, encontramos algo equivalente: «[-Me alegro de verle con tantos bríos! Volví la cabeza con dís gusto y en la puerta de la estancia]

<Pulsaron con los artejos, volví la cabeza y en el umbral de la puerta> descubrí a Sor Simona». Por último, un caso de la *Sonata de Primavera*, donde aparece el criado borracho:

Como si huyese del diablo <No pude por menos de reirme largamente. Llamé a Musarelo, y le ordené que se enterase del mal que aquejaba al postillón. Pero Musarelo había bebido tanto que no estaba capaz para cumplir mi mandato. Sólo pude averiguar que el postillón y Musarelo habían cenado con el señor Polonio>.

En la *Sonata de Invierno*, la dedicatoria de 1905, «Para unos ojos tristes y aterciopelados», no aparece en la edición de 1933. Se produce aquí una degradación equivalente a la de Polonio, que afecta a los clérigos, aunque no únicamente:

uno de los clérigos me preguntó con amable [ironía] <tontería>  
 los dos clérigos cambiaron una sonrisa tan [discreta] <cauta>  
 sentados delante del brasero, callaban [y sonreían] <cautamente>  
 tenniala un [mozo aguileño y cetrino] <bravucón, chato y cetrino>

Estos cambios, acaecidos entre 1905 y 1933, ilustran sobre el cambio de valores que Valle Inclán introduce en la realidad, especialmente las alternancias *ironía/tontería*, y *aguileño/chato*, además de *bravucón*: son los tipos primitivos y soeces, violentos, que ya asoman en *La pipa de Kif* frente al primitivismo heroico y la belleza de los mozos carlistas.

La sustitución de la espontaneidad por la reflexión, la sofisticación, se da en otros casos:

¡Es una vil [emboscada]! <tramoya>!  
 Qué pueblo de [sabios] <pecadores trascendentales>  
 Qué pueblo de [sabios] <cínicos elegantes>

y sobre todo en:

y en un alegre [milenario] <balneario> se disponga a la muerte.

Y la visión alucinada, geomántica, en:

Un sueño ingrávido y flotante [como la sombra de una bandada] <lleno de agujeros de una geometría diabólica>

Aunque habría que comprobarlo con todas las ediciones, parece como si, en cada época, Valle Inclán introdujera las modificaciones que corresponden al tipo de obras que está escribiendo en ese momento. En cualquier caso, no da la impresión de que las modificaciones sirvan para humanizar, embellecer ni prestigiar los personajes o la realidad, sino todo lo contrario. Esto resulta mucho más claro en las supresiones.

Las supresiones obedecen a diferentes causas. Hay algunos casos en que Valle Inclán trata de adecuar la realidad al mundo en el que se desarrolla la acción, por ejemplo, en la *Sonata de Primavera* hay un largo texto, en 1904, que se mantiene en 1907 pero que ha sido suprimido en 1928:

De remotas aldeas, de olvidados casales, llegaban todos los días piasos huestes de aldeanos. El choclear de sus madreñas sobre las losas de la plaza producía un ruido devastador. Iban llegando lentamente como un rebaño descarriado: Los primeros aparecían cuando aún la mañana temblaba cristalina bajo la lluvia del rocío, y los últimos entraban en la ciudad cuando la tarde moría en la púrpura primaveral del ocaso. Yo los veía llegar por un camino orillado de álamos, ya cubiertos de brillantes hojas, y las verdes ramas, sin nido, temblaban con estremecimientos juveniles. Las procesiones de aldeanos se detenían siempre ante las puertas del Palacio Gaetani.

Aquellos abuelos de blancas guedejas, aquellos zagales asoleados, aquellas mujeres con niños en brazos, levantaban los ojos hacia las ventanas, saludando con una salmodia humilde a las cinco hermanas que asomaban a verlos. María Rosario los socorría a todos, y ellos lloraban al recibir la limosna, y besaban la borona, y besaban la mazorca de maíz, y besaban la mano que les ofrecía el bien de la caridad, y rezaban para que el cielo hiciese una santa de aquella noble Princesina...

Sin duda, había ahí demasiada retórica, demasiada sentimentalina idílica, para el gusto de Valle Inclán en 1928. Tampoco el estilo, tan trabado y discursivo, de frase larga y articulada, correspondía a la frase corta, a la autonomía de los periodos que caracteriza el estilo de *Los amenes*. Por otra parte, como ya señaló Zamora Vicente, es un paisaje y unos aldeanos más gallegos que italianos, con sus madreñas, boronas y mazorcas de maíz.

Hay otro texto, también suprimido en 1928, donde se puede pensar que es el exceso de sentimentalidad, un tanto relamida, por no decir cursi, lo que lleva a su desaparición:

Y cuando [lo noto meda] <quedo sola tengo> miedo [-¿Entonces, qué quieres? -Que me acuestes tú. -Ya sabes que se disgusta mamá. Para eso está la doncella. -Si tú se lo pides. -Aún cuando yo se lo pida. -¡Que voy a quererte mucho, María Rosario...!Mira que hoy tengo miedo!...-Pues te acostaré esta noche, pero nada más. -¡Nada más!]

Y muy literario, de literatura académica y entusiasta, amén de farragoso, es este otro párrafo:

...piando tristemente [suspíran por la primavera, la gentil enamorada que con sus galas reverdecía los troncos añosos, aquella que canta en las ramas y duerme en los nidos, aquella que se baña en las fuentes con risa de alborada y deja en los zarzales su carne de flores: mariposa blanca, alondra cantora, juvenilia de luz, alma de aromas].

Todos estos textos han sido suprimidos en el 28. En 1914, ha sido eliminado este:

donde [iban el segundo de a bordo y el capellán. Griteles, me conocieron y mandaron virar para recogerme] <iba el segundo de abordó. Gritele, y mandó virar para recogerme>. [Ya con el pie sobre la borda, exclamé: - ¡Buen susto! A contar iba mi aventura con el indio, cuando sin saber por qué cambié de propósito y me limité a decir: -¡Buen susto! Creí que «la Dalila» habría zarpado], etc.

Si Bradomín evita que el barquero se entere de que ha tenido miedo, Valle Inclán decide, en 1914, que tampoco lo sepan los lectores. Es un ejemplo más del proceso que lleva a deshumanizar si no la literatura, al menos sí los personajes, a los que Valle va convirtiendo en figuras, en tipos, como ocurre con este Bradomín impasible ante los peligros, como corresponde a su papel de ser superior. El vaciado afecta también a los párrafos en que se manifiesta una vida interior, un sentimiento fuerte, o es la expresión de un sentimiento que revela un compromiso excesivo, con la realidad o con otra persona. La interiorización desaparece y, cuando se mantiene, se trata de un estado alucinado, sonámbulo. A la altura de 1928, Valle no gusta ya de las pasiones incontrolables en los protagonistas, máxime si son reflejo o dan cuenta de la existencia de un dolor íntimo tan intenso como este:

María Rosario se me aparecía como una muerta adorada. Veíala lejos, semejante a las pálidas y castas estrellas. Era para mí un dolor desesperado aquella certeza que tenía de no besar ya nunca sus manos cándidas y olorosas como los lirios de un altar, y este pensamiento me atormentaba sin tregua: era un pensamiento vivo, palpitante como una entraña: era acaso el mismo corazón que me dolía cual si una garra lo estrujase. Otros pensamientos de cólera, de audacia, de violencia, surgían al mismo tiempo, quién sabe de qué profundidades, alzábanse dentro de mí, y relampagueaban sobre los abismos del alma. De pronto, igual que el viento en las tormentas, experimentaba súbitas calmas llenas de ansiedad y de sorpresa, de espanto y de angustia, como si mi alma atravesase las soledades de un desierto. Eran entonces mis pensamientos semejantes a gatos monteses: se recogían para darme un nuevo asalto, y mi corazón en la espera tenía golpes y sobresaltos imprevistos, y mi espíritu parecía despertarse como si saliese de un sueño, y luchaba para no volver a sumergirse en aquella dolorosa inconsciencia. (Cap. XXIII de 1904).

El proceso de Bradomín (y de la obra de Valle, en general) va hacia la impasibilidad, mientras que en el párrafo que acabo de transcribir, hay sufrimiento, el Marqués no controla sus sentimientos, ni sus reacciones, situación ajena a un verdadero D. Juan, al dandismo y a la cínica ironía que caracteriza a los seres superiores. Las pasiones de estos individuos pueden

ser soberbia, ira, lujuria, cólera, etc., esto es, pasiones que se ejercen al imponerse sobre los demás, que establecen una situación de superioridad sobre los otros; en ningún caso se verán dominados por pasiones degradantes en las que se depende de lo otro, sea envidia, gula, amor, etc.

Todo esto es algo que se manifiesta también en la *Sonata de Invierno*, valga por caso este diálogo de 1905:

-Xavier, voy a causarte una gran pena. Yo ambicioné que tú me quisieses como a esas novias de los quince años. ¡Pobre loca! Y te oculté mi vida, y todo te lo negué cuando me has preguntado, y ahora, ahora... ¡Tú me adivinas y no me dices que me perdonas, Xavier!

-Te adivino. ¿Has querido a otros?

-Sí.

-Y ¿por qué me lo dices?

-[Para que me desprecies.

Yo sonrío porque no hallo motivo para tal severidad:]

-¿Quiénes fueron tus amantes?

-Se ha muerto ya.

-¿Uno nada más?

-Nada más.

-Y conmigo dos. Ese amante, mi sucesor sin duda...

-¡No!

-Es un consuelo. Hay quien prefiere ser el primer amor: yo he preferido siempre ser el último. ¿Pero acaso lo seré?

-¡El último y el único, mi Xavier!

-¿Por qué reniegas del pasado? ¿Imaginas que eso puede consolarme? Más piadosa hubieras sido callando.

María Antonieta otra vez alza los ojos interrogando al cielo:

-¿Qué hice yo, mi Señor Jesucristo?...Xavier, olvida cuanto dije, perdóname...¡No, no debes olvidar ni perdonarme!

-¿Habré de ser menos generoso que tu marido?

.....  
-Despreciarte, no. Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor, ni peor. Adios, mi pobre María Antonieta.  
.....

Estas palabras fueron las últimas. Después ella me alarga su mano en silencio, yo se la beso y nos separamos.

En 1913, 1918, las dos líneas entre corchetes quedan así:

-Para que me desprecies. ¿Te sonríes?

Yo le respondo lentamente:

-¡Mi pobre María Antonieta, me sonrío porque no hallo motivo para tanta severidad!

Ella ahoga un sollozo, y yo le pregunto:

Y al final del texto reproducido, añade:

y nos separamos. Al traspasar la puerta sentí la tentación de volver la cabeza, y la vencí. Si la guerra no me había dado ocasión para mostrarme heroico, me la daba el amor al despedirse de mí, acaso para siempre.

En 1933, redacta el diálogo de esta manera:

-Xavier, voy a causarte una gran pena. Yo ambicioné que tú me quisieras como a esas novias de los quince años. ¡Pobre loca! Y te oculté mi vida.  
 -Sigue ocultándomela.  
 --¡He tenido amantes!  
 -¡La vida es así!  
 -¡No me desprecias!  
 -No puedo.  
 -¡Pero te sonríes!...  
 Yo le respondo cuerdamente:  
 -¡Mi pobre María Antonieta, me sonrió porque no hallo motivo para ser severo! Hay quien prefiere ser el primer amor: Yo he preferido siempre ser el último. ¿Pero acaso lo seré?  
 -¡Qué crueles son tus palabras!  
 -¡Qué cruel es la vida cuando no caminamos por ella como niños ciegos!  
 -¡Cuánto me desprecias!... Es mi penitencia.  
 -Despreciarte, no. Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor. Ahora acabas en santa. ¡Adiós, mi pobre María Antonieta!

y continua como en 1913 y 1918. Si María Antonieta pensaba causarle una gran pena a Bradomín, sólo ha producido indiferencia.

Un caso de degradación animalizadora se produce en la *Sonata de Estío*, pero en la edición de 1914:

En todo me ayudaba aquello de ser inglesa la fragata y componerse el pasaje de herejes y mercaderes. <Ojos perjuros y barbas de azafrán! La raza sajona es la más despreciable de la tierra. Yo, contemplando sus pugilatos grotescos y pueriles sobre la cubierta de la fragata, he sentido un nuevo matiz de la vergüenza: La vergüenza zoológica>.

Me parece un texto muy interesante porque es uno de los primeros casos en que Valle Inclán rechaza la violencia, sin duda por estar sujeta a un reglamento, a unas leyes, por ser un deporte. Este hecho permite plantear el problema de la periodización de las obras de Valle Inclán.

A mi manera de ver las cosas, efectivamente, se pueden distinguir varias épocas, aunque haya obras aisladas que disuenen: se trata de casos

aislados que no invalidan la coherencia del conjunto en el que aparecen; por otra parte, queda siempre la posibilidad de que fueran escritas años antes de ser publicadas. La primera época se caracterizaría por el refinamiento decadentista, y la mitificación más o menos idealizadora. La segunda comienza con *Aguila de Blasón* (1907), y puede llegar hasta *Gerifaltes de antaño* (1909): aquí, la violencia, la barbarie y el sufrimiento marcan el tono, bien entendido que se trata de acciones espontáneas, primitivas, de las que está excluida la reflexión; no hay, como en la primera época, análisis, distanciamiento, culturalismo, etc. La tercera época se inicia con *Cuento de Abril* (1910) y acaba en la *Farsa de la enamorada del Rey* (1920): son obras de las que se ha eliminado —o reducido— la violencia y el sufrimiento; se juega a representar papeles literariamente prestigiados, actitudes culturales, etc. todo muy refinado y sin compromiso con la realidad; las obras de este grupo siempre acaban bien, y aunque, a veces, bordean el compromiso sentimental, o el dolor, mediante una pirueta a la manera de *Tres sombreros de copa*, se salva la situación al marcar la naturaleza teatral o literaria del episodio, es decir, la convencionalidad: no hay víctimas de ningún tipo. Y, por otra parte, en esta época predominan las obras en verso y la forma teatral.

En 1920, hay una serie de obras que marcan el cambio frente a los libros anteriores; así, el mundo primitivo y misterioso de Galicia recibe un nuevo tratamiento en *Divinas palabras*; la violencia de 1907-1909 queda en puro verbalismo en *Cara de Plata*; y a las farsas abriñeñas y cuentos maravillosos, se opone la *Farsa y licencia de la reina castiza*. No hará falta señalar el cambio de estética propuesto en *Luces de Bohemia* (ver mi artículo sobre este tema en *Dicenda*, 1986). Estas obras —y las que Valle escriba a partir de 1920— se caracterizan entre otras muchas cosas, por la función determinante que adquiere el dinero: todos los personajes se ven afectados por él; hasta ahora, sin embargo, era algo que sólo afectaba a los inferiores, y servía para definirlos como tales. En otro orden de cosas, se caracterizan también por la incoherencia entre discurso verbal y hechos; las leyes, códigos, normas y consignas, triunfan y se imponen sobre quienes, de una u otra forma, habían tratado de librarse de ellos: las diferentes formas de huida (Bradomín, Montenegro, Carlistas, hechizos, siluetas y mimos arlequinados) ya no funcionan en la sociedad civil en la que se desarrollan las nuevas obras. La ideología, como falsa conciencia, esto es, como medio de dominio, se impone a los individuos; y cuando esto no, la fuerza.

Cada una de estas épocas introduce parte de sus características en las ediciones coetáneas de las *Sonatas*. Volviendo a las variantes, tenemos, por ejemplo, un caso en el que aparece la referencia al mundo de los toros y de los jaques; se trata de la *Sonata de Invierno*, y la alternancia se da entre la edición de 1905 y la de 1933:

El César, impasible, continuó acariciándose los tulos: [-No hay que

apurarse. Cargarán con él los sargentos que están alojados en las guardillas. Son amigos de confianza, y le llevarán a su casa, como si viniesen de camino. ¿Hace? Nos miramos un momento, y luego respondió el Rey: ¡Hace! <hasta que al fin se encaró con nosotros dando por resuelto el caso. Cargarían con el cuerpo del Conde Volfandos sargentos que estaban alojados en los desvanes. Eran hombres de confianza, veteranos del Quinto de Navarra, y le llevarían a su casa como si viniesen de camino. Y terminó su discurso con una palabra que, como una caña de manzanilla, daba todo el aroma de su antigua vida de torero y de jácara: ¿Hace?>.

La sustitución de unos modelos o referencias literarias, la intensificación de la sensación y un cambio de orden que supone tanto la explotación del éxito como posponer la reflexión al acto, se da en:

en el confesionario y en una Corte del Renacimiento. <sup>1</sup>[Divina María Antonieta, era muy apasionada y a las mujeres apasionadas se las engaña siempre. Dios que todo lo sabe, sabe que no son estas las terribles, sino aquellas lánguidas, suspirantes, más celosas de hacer sentir al amante, que de sentir ellas. María Antonieta era cándida y egoísta como una niña, y en todos sus tránsitos se olvidaba de mí. En tales momentos, con los senos palpitantes como dos palomas blancas, con los ojos nublados, con la boca entreabierta mostrando la fresca blancura de los dientes entre las rosas encendidas de los labios, era de una incomparable belleza sensual y fecunda [y sagrada como la esposa del Cantar de los Cantares]. <sup>2</sup>[Suspirando desfallecida me dijo: -¡Xavier, cuándo volveremos a vernos! -Mañana. -¡No!... Mañana empieza mi calvario... Calló un momento, y echándose al cuello el amante nudo de sus brazos, murmuró en voz muy baja: -La Señora tiene empeño en la reconciliación, pero yo te juro que jamás... Me defenderé diciendo que estoy enferma].

Este texto de la *Sonata de Invierno* (1905) queda así en 1933:

en el confesionario y en una Corte del Renacimiento <texto 2> <Era un mal sagrado el de María Antonieta. Aquella noche rugió entre mis brazos como una faunesa antigua> <Texto 1> <Muy saturada de literatura dieciochesca>.

Además el párrafo entre ángulos no aparece en la edición de 1907, ha sido añadido en 1913, y se mantiene en 1918... 1933. Es un recuerdo de las *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío: «y la faunesa antigua me rugió de amor». Corresponde a una época en que la influencia de Darío es muy visible.

Estos alardes, como los siete copiosos sacrificios ofrecidos en la de *Estío*, nos ilustran sobre el distanciamiento, la falta de compromiso y la lucidez que Bradomín mantiene aun en los momentos más comprometidos: lo

significativo no es la cantidad, ni la calidad, sino que lleve las cuentas.

Los cambios de orden son muy frecuentes, lo mismo que las variaciones en la distribución de los capítulos.

Doy, para acabar, un cambio pintoresco, de la de *Estío*:

Y las dos conversas, hablando a coro, mostrábame el angelote desnudo, que, enredador y tronera, vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad. Me dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto, la Marquesa santiguose devotamente. Yo aseguré a las conversas que también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas me miraron mostrando gran respeto y disputáronse a ofrecerme sus ánforas, pero yo preferí saciar mi sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba. Me acometió tal tentación de risa, que por poco me ahogo. La Niña Chole, que no podía creer la historia de mi bula, murmuró en voz baja: -Dios castiga el sacrilegio. Había tal firmeza y seguridad en su voz, que llegué a pensar si la Niña Chole sería hija de algún Papa, como Lucrecia Borgia.

Este texto, de 1903, es modificado en 1907: cambia *conversas* por *legas*; reelabora el último párrafo, que queda así:

...la historia de mi bula, me recordó en voz baja que Dios castiga siempre el sacrilegio.

Elimina, pues, el final («Había... Borgia»). Esta versión coincide con las de 1923 y 1932, pero en la de 1933, escribe:

Y las dos legas, hablando a coro, señalaban al angelote desnudo, que enredador y tronera vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad.

Nos dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto, la Niña Chole santiguose devotamente. Yo aseguré a las legas que la Marquesa de Bradomín también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas la miraron mostrando gran respeto, y disputáronse ofrecerle sus ánforas, pero yo les aseguré que la Niña Marquesa prefería saciar la sed aplicando los labios al casto surtidor de donde el agua manaba. La niña Chole se acercó con el rebocillo caído a los hombros y estando bebiendo le acometió tal tentación de risa, que por poco no se ahoga. Al retirarse me manifestó en voz baja el escrúpulo de haber cometido un sacrilegio.

Lo señalado hasta aquí no es más que una mínima parte de las variantes que Valle Inclán va introduciendo en las *Sonatas*; cosa que ocurre también en el resto de sus obras. Así, pues, con estos materiales, cabe deducir algunas observaciones relativamente seguras. En primer lugar, cualquier estudio que trate de la historia de las obras de Valle, debe manejar las di-

ferentes ediciones, desde las primeras hasta las de 1933 (hay más de 20); y lo mismo cabe decir de los estudios estilísticos, temáticos, ideológicos, etc. No tener esto en cuenta puede conducir a errores de bulto, factuales, que, inevitablemente, incidirán en las interpretaciones, sean éstas las que fueren. Por otra parte, el estudio de las modificaciones puede aportar nueva luz a la hora de interpretar las obras escritas por las mismas fechas en que aquellas se producen.

En otro orden de cosas, cabe preguntarse por el cambio global que las modificaciones de Valle producen en la recepción de las *Sonatas*. Es difícil llegar a una respuesta medianamente defendible, en tanto en cuanto no contemos con un corpus suficientemente amplio de testimonios. En cualquier caso, y con la provisionalidad inherente a la situación, creo que el efecto es el de un progresivo efecto de falsificación, no de los hechos pero sí de los personajes. Como es lógico, el más afectado por esta progresiva falsificación resulta ser el propio Bradomín, no tanto por ser el personaje que más habla como por ser el autor de las memorias. Ocurre que si bien no cabe poner en duda los hechos que se cuentan en las *Sonatas* —no hay datos exteriores que permitan hacerlo—, sí es posible dudar de las vivencias y sentimientos en ellas expresadas. Quien en la *Sonata de Primavera*, por ejemplo, lea frases como estas: «Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos»; «El recuerdo de aquel momento aún pone en mis mejillas un frío de muerte», puede razonablemente pensar que Bradomín sigue fingiendo, adopta la actitud canónica que corresponde al modelo elegido (al modelo literario y al modelo personal), o que, simplemente, es una forma de valorar la historia rememorada. Esto es así porque Valle Inclán ha ido suprimiendo los textos en que se expresaban los sentimientos de manera convincente, al mismo tiempo que intensificaba las incongruencias, el distanciamiento, la falsificación, etc. De esta manera, si el lector de la primera edición podía dudar de la veracidad de los sentimientos expresados en las frases que acabo de citar, el lector de 1933 tiende inevitablemente a situarlos en la serie que forman estas otras: «todos aparentaban una gran pesadumbre, y parecían de antemano edificados por aquella confesión.»; «Nos miramos de hito en hito, con un profundo convencimiento de que fingíamos por igual, y nos separamos.»; «Monseñor Antonelli me hizo sitio a su derecha, y con humildad, que me pareció estudiada, comenzó»; «Aquí la princesa creyó del caso suspirar»; «Yo sentía esa vaga y romántica tristeza que encanta los enamoramientos juveniles, con la leyenda de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua.»; «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 aún asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedeme 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, me han hecho sus-

pirar y sonreír toda la vida». No vale la pena multiplicar los ejemplos, bien conocidos y presentes en la mente de todos.

La tendencia que acabo de señalar se encuentra ya desde el principio, lo que sucede es que Valle Inclán sistematiza el procedimiento y elimina la ambigüedad: la interpretación se hace así indudable, con lo que se acrecienta, unas veces, el cinismo, otras, la hipocresía. En cualquier caso, la incongruencia, la contradicción. Por ello, el crédito que cabe conceder al sentimiento que produce en el Bradomín viejo la rememoración es el mismo que cabe dar a estas afirmaciones de su actividad de mozo: «En la sacristía saludé a muchos sabios y venerables teólogos que me edificaron con sus pláticas», «Entonces la Semana Santa tenía fama en aquella vieja ciudad pontificia. Yo la pasé en gran edificación». En definitiva, la incoherencia entre discurso lingüístico y realidad se complementa (y compensa) con una mayor solidaridad entre el Bradomín que realiza las peripecias y el Bradomín viejo que las cuenta en sus memorias. El juego de disfraces y apariencias se dobla sobre sí mismo y da lugar a una multiplicación de planos, de ironías que se construyen sobre ironías, y de perspectivas: «Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas para poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, confesor de reinas y emperatrices.»

Universidad Autónoma de Madrid