

**ENTRE EL DINAMISMO IDEOLÓGICO Y EL ESTATISMO
FILOSÓFICO: LA APROXIMACIÓN AL GÉNERO Y A LA MUJER
EN LA OBRA DE VALLE-INCLÁN**

Estrella Cebreiro

College of the Holy Cross

La riqueza temática y originalidad estética de la obra del autor gallego brota no sólo de su perspectiva particular en torno a la vida y el arte—y sobre todo de la forma de acoplar el uno al otro—sino del vertiginoso ritmo de inagotable cambio y evolución que sus obras representan. Si bien es cierto que durante su vida Valle-Inclán presencié un mundo de transformaciones profundas—reflejadas en su literatura mediante un dinámico proceso de renovación perpetua, en una labor de trascenderse y recrearse simultáneamente—también debe señalarse que, bajo esta realidad de cambio, se halla a lo largo de toda su obra una perenne y paradójica búsqueda de lo estático, lo absoluto y lo inmutable. En la coexistencia de estas dos direcciones, en aparente contraste y oposición, reside tanto la genialidad como el enigma de la obra valleinclaniana, constituyendo esta dualidad la base de la caracterización psicológica de los personajes, de la temática ideológica de su literatura y de la constitución estética de sus obras.

La aproximación valleinclaniana a la mujer, así como al tema del género y las relaciones entre los sexos, manifiesta esta doble vertiente de transformación y estatismo que ha dificultado de manera significativa la elucidación de la función del sexo-género en sus obras. Por una parte, el tratamiento literario de los personajes femeninos (y de sus interacciones con los masculinos) sufre cambios destacables a lo

largo de la trayectoria literaria del autor, como los sufren también otros elementos textuales (tipos de personajes prevalentes, clases sociales representadas, enfoques temáticos, etc). Por otro lado, la configuración literaria del género se halla supeditada a una serie de principios estéticos, filosóficos y morales que condicionan y moldean las perspectivas textuales en torno a las diferentes categorías mencionadas. La compaginación o fusión de estos elementos concretos y mudables en la obra de Valle-Inclán con ciertos ideales o principios abstractos de naturaleza inmutable constituye uno de los rasgos más distintivos de su literatura, pero también el mayor obstáculo a la hora de llegar a conclusiones definitivas sobre la actitud y opinión del autor en torno a las realidades sociales, políticas o genérico-sexuales que se exploran en su literatura. Partiendo de esta dualidad estética y filosófica, me propongo examinar en este estudio la evolución que sufre la categoría del género en su literatura, así como la aproximación textual a la mujer presente en ciertas obras representativas de la trayectoria literaria del autor.

La discusión del género en la obra de Valle-Inclán debe encuadrarse, por lo menos en un principio, dentro del contexto de la percepción del autor en torno a la sociedad de su tiempo, su visión política e histórica, así como las técnicas y formas autoriales de trasplantar esa percepción al texto. La naturaleza de la cosmovisión de Valle-Inclán—y las implicaciones ideológicas de la misma—constituye uno de los temas más debatidos y controvertidos dentro de los estudios dedicados a su vida y obra. En su artículo “La influencia de Ortega y Gasset en la formación del corpus crítico en torno a las *Sonatas*,” Mercedes Tasende señala las perspectivas complejas y a veces encontradas que han barajado diversos críticos y estudiosos de la obra de Valle-Inclán, desde José Ortega y Gasset—cuyo artículo de 1904 en torno a la *Sonata de estío* sentó las bases para una visión de Valle como esteticista puro despreocupado

de toda consideración social, política o humana—hasta nuestros días.¹ Tasende identifica dos escuelas de pensamiento con diferencias marcadas que interpretan la cosmovisión valleinclaniana desde puntos de vista fundamentalmente irreconciliables. La primera escuela de pensamiento (constituida por Ortega y Gasset, Salvador de Madariaga, Enrique Anderson-Imbert y Eugenio de Nora, entre otros) pone de relieve el afán esteticista de Valle-Inclán, enfatizando su enfoque en lo artístico, en detrimento de lo humano y de la preocupación política y social. La segunda escuela de pensamiento, que se identifica primordialmente con la labor de diversos valleinclanistas a partir de la década de los sesenta (entre los que se incluyen a José Antonio Maravall, Margarita Santos Zas y Antonio Vilanova) centra su enfoque en el elemento social y satírico de la obra de Valle-Inclán, descartando por lo general la percepción del autor como un esteticista puro, y resaltando, además, “la coherencia de toda la producción valleinclaniana” (Tasende 161), sin una división tajante en su cosmovisión entre su primera época y la época posterior de los esperpentos. La reconciliación del Valle-Inclán esteticista con el Valle-Inclán comprometido no resulta fácil, desde luego, ni tampoco la compaginación de la defensa del carlismo y de las fuerzas tradicionales a ultranza del Valle-Inclán más joven con el radicalismo de izquierdas de los últimos años de la vida del autor gallego. Las escisiones y separaciones políticas e ideológicas que marcan las diferentes fases de la vida del autor por fuerza dejan huella en su producción literaria, pero, como ha señalado Santos Zas en su estudio sobre la obra y el pensamiento político del autor gallego,² las dos posturas ideológicas de Valle responden más a una reacción y rebeldía frente a su entorno que a una defensa definitiva y definitoria de posturas políticas:

No creemos, pues, que se pueda hablar del paso de un arte gratuito a otro comprometido, ni siquiera de la adquisición progresiva de una conciencia cívica

que lo aproxime a sus compañeros de generación. Por el contrario, esa actitud de “reacción” frente a su ámbito histórico y social, es una constante en el escritor que imprime a su obra una indiscutible unidad a lo largo del tiempo, ya sea desde posiciones ideológicas próximas al carlismo o alejadas de él. (12)³

La controvertida evolución política e ideológica de Valle-Inclán ha sido y continúa siendo de especial interés para los estudiosos de Valle-Inclán por los efectos y huellas que tales giros políticos hayan podido dejar en su producción literaria. Las preguntas planteadas en torno al impacto literario de las creencias políticas de Valle-Inclán constituyen interrogantes pertinentes también con respecto al tema del género. Cabría preguntarse, en efecto, si sus transformaciones ideológicas han influido o marcado de forma significativa sus aproximaciones al género a lo largo de su trayectoria literaria. Si se tiene en cuenta, además, que este dinamismo político de transformaciones radicales coexiste con un acercamiento al mundo y al arte anclado en preceptos absolutistas, quietistas e idealistas, como se verá a continuación, podremos formular ciertas premisas verosímiles en torno al impacto de la coexistencia de estos elementos paradójicos en la percepción y representación del género y la sexualidad en las obras del autor.

Considerando que tanto la afiliación temprana al carlismo como la tardía a la República o el anarquismo emanan de un mismo espíritu de protesta y enfrentamiento, y constituyen, en palabras de Santos Zas, “su modo de expresar la disconformidad que la España contemporánea le suscita” (11), parece pertinente entonces indagar en qué ideales o valores filosóficos se afina tal actitud de reacción y rebeldía. Los cimientos conceptuales sobre los que se construye la obra y la cosmovisión valleinclaniana engloban tres elementos igualmente influyentes: el quietismo estético, el idealismo filosófico y la superioridad autorial. Todos ellos

residen en la base de su actitud ante la vida y al arte, y moldean tanto su visión del mundo como las formas estéticas empleadas para trasplantar la realidad a la página literaria.

La doctrina poética del autor, recogida en *La lámpara maravillosa* (1916), obra que Gonzalo Sobejano ha definido como un “breviario de su pensamiento, válido para todo lo artísticamente realizado por él antes y después de escribirlo” (162), recoge un ideal artístico y humano de inmutabilidad que parece contradecir el dinamismo ideológico y creativo del autor. La filosofía artística de Valle, en efecto, gira en torno al concepto del quietismo, la búsqueda de la eternidad y la trascendencia de las dimensiones cronológicas del tiempo. Para el que practica el estatismo y aspira al conocimiento supremo de la quietud “no existe mudanza en las imágenes del mundo, porque en cualquiera de sus aspectos sabe amarlas con el mismo amor” (62). El éxtasis se identifica aquí con creación, goce y contemplación ya que “todo lo inmutable es eternamente bello” (70). Esta estética de estatismo, belleza e inmortalidad apunta a un universo de absolutos, a una realidad que trasciende lo concreto para elevarse a las esferas más altas del mundo abstracto y espiritual. Según Valle, “descubrir en el orden del mundo un sentido de belleza más allá de nuestros fines mortales y de la reproducción de las formas eternas” permite al hombre “caminar por los senderos del quietismo” (71).

Complementando las ideas del propio Valle en torno a la realidad y el arte, Gonzalo Sobejano ha señalado que el arte valleinclaniano posee, además, “cimientos y procedimientos inequívocamente idealistas” (162).⁴ La presencia del idealismo en Valle-Inclán, frente a los modelos de arte realista que adoptaron la mayor parte de los miembros de la Generación del 98—siguiendo los patrones del bien conocido realismo histórico y artístico español—marca un deseo de buscar lo lejano, lo utópico

y lo legendario. No implica necesariamente una evasión de la realidad sino una negativa a asumir y reproducir la realidad tal como es: “Cerrar los ojos a las realidades como el mundo las muestra es la primera condición para conocerlas en su nuda esencia ideal” (Sobejano 164). El propio Valle-Inclán insiste explícitamente en ese proceso necesario de abstracción e idealización que ocurre al trasladar la vida al arte: “El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra, en la creación literaria, necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan” (citado en Iglesias Feijoo, 35).

La perspectiva de superioridad autorial complementa y cimienta esta visión estática e idealista del mundo y del arte al incorporar una posición elevada y distanciada del creador con respecto a sus criaturas. Al hablar de las tres maneras en que autor y personaje pueden relacionarse (con inferioridad, igualdad o superioridad del primero con respecto al segundo), Valle se inclina sin vacilaciones hacia la tercera:

Y una tercera manera, en la que el autor es superior a sus personajes imaginados y los mira como Dios debe mirar a sus criaturas. Como creador, a más altura que ellas... Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y ese espíritu persiste aún a través de la literatura española, naturalmente... Yo considero también a mis personajes como inferiores a mí. (Valle-Inclán, *Entrevistas...* 360)

La escritura de Valle-Inclán, producto de tales ideales filosóficos y estéticos, aúna así tendencias y direcciones no fácilmente reconciliables: su dinamismo ideológico (que reside en la base de sus giros políticos) se contrapone con su

estatismo conceptual; su afán de compromiso histórico con su ansia de idealismo; la realidad concreta identificable en sus obras con la representación distanciada y arquetípica de sus personajes. El tratamiento del género manifiesta las tensiones inherentes a este proceso de encuentro y fusión de estas diversas tendencias. La mujer constituye un elemento dentro de la obra valleinclaniana que se encuentra sujeto a estas mismas polarizaciones, hallándose su identidad aprisionada entre concepciones estáticas y arquetípicas del género, por un lado, y configuraciones más dinámicas y complejas de los sexos, de su función social y de su trasposición literaria, por otro.

En la obra de Valle-Inclán los personajes, tanto los femeninos como los masculinos, están pincelados bajo la estética del quietismo y la búsqueda de su composición esencial y absoluta. En su configuración psicológica son por ello fundamentalmente estáticos: carecen de profundidad y complejidad psíquica y rara vez experimentan una notable evolución intelectual o transformación humana. Este rasgo, que permanece constante a lo largo de toda la trayectoria literaria del autor, crea personajes reducidos a su esencia representativa y simbólica: encarnan primordialmente tipos, defectos, virtudes o ideas. Son colocados, por lo general, en una posición de inferioridad con respecto al autor, siguiendo la opinión valleinclaniana en torno al autor-personaje, y se presentan en el texto al servicio de una perspectiva moral, filosófica y estética. Lo que cambia progresivamente a lo largo de la obra del autor es el objeto de enfoque en cuanto a qué tipo de ideas e ideales representan, por una parte, y en cuanto a las posiciones sociales y textuales que ocupan, por otra. Estos rasgos diferenciadores se observan particularmente al comparar las diferentes aproximaciones al género en tres puntos claves de la trayectoria humana y literaria del escritor: las obras tempranas del autor, las obras que marcan un proceso de transición hacia el esperpento y las obras finales en las que se

consolidan las técnicas de esperpentización.⁵ Esta evaluación permite trazar un proceso de evolución de la categoría del sexo-género que se corresponde con tres acercamientos claramente definidos y diferenciados hacia la mujer: la mujer como un ser erótico-sexual fuertemente polarizado (primera etapa); la mujer como una figura social a menudo victimizada por su contexto sociopolítico (segunda etapa); y la mujer como un ser autónomo e individual, en proceso de emancipación (tercera etapa). La representación de la mujer—tanto su función social como su espacio textual—varía de manera notable en estos tres períodos de la obra de Valle-Inclán.

La identidad de los personajes femeninos en las obras tempranas aparece íntimamente ligada a su dimensión erótica y sexual. La dinámica entre los sexos y las tensiones que emergen como resultado de dicha dinámica constituyen el objetivo temático de gran parte de estas obras. Los personajes con frecuencia personifican valores opuestos y modelos de conducta definidos y contrastantes, lo cual establece una estructura de absolutos (bueno/malo, víctima/verdugo, puro/pecador, seducido/seducor) determinada generalmente por su constitución genérico-sexual. Las relaciones entre los sexos se encuadran a menudo dentro de un ámbito físico y corporal, constituyendo la relación erótica no sólo el enfoque primordial de la narración, sino el impulso temático de la misma. El cuerpo femenino se convierte en el centro textual y protagonista discursivo en gran parte de los relatos, semejando un objeto de uso y consumo que funciona a dos niveles bien diferenciados: manipulado por el narrador masculino dentro del texto y disfrutado de forma voyeurística por el lector fuera del mismo. Las consideraciones sociales o políticas, aunque presentes y relevantes, parecen relegarse a un segundo plano dentro de estos textos tempranos. Rosarito y la niña Chole de la *Sonata de estío* constituyen figuras representativas del acercamiento al género característico de esta etapa.

El relato “Rosarito” (publicado en *Femeninas* en 1895) ilustra tanto la prevalencia de las polarizaciones culturales en torno al género como la centralidad del cuerpo femenino erotizado. La dimensión histórico-simbólica de los personajes se corresponde asimismo con su constitución genérico-sexual. Don Miguel Montenegro representa un estado exaltado de la masculinidad al emparentarse con la tradición fuertemente patriarcal y misógina de la raza árabe (107), con la actividad política del hereje-conspirador-liberal-masón del siglo XIX español (104-105), y con la tradición literaria (también masculina) del Romanticismo, a través de sus conexiones con Espronceda (108) y Lord Byron (117).⁶ Sus atributos son el poder, la rebelión, el control, y su capacidad de seducción y desafío. Rosarito representa y se integra dentro de una tradición opuesta: la circunspección femenina, la tradición oral de las mujeres (a través de la cual se transmitían en la familia las historias sobre don Miguel de Montenegro) y la religiosidad. Las asociaciones religiosas son especialmente significativas ya que Rosarito se conecta con la tradición católica tanto por su educación como por sus atributos físicos, relacionándose específicamente con la pureza y bondad de la Virgen (110), la castidad prerrafaélica (111) y con la capacidad de arrepentimiento de la figura bíblica María Magdalena (123).

Mientras Miguel de Montenegro encarna todos los atributos propios de su masculinidad prototípica y su papel de viejo libertino y seductor romántico (117), Rosarito engloba en sí tanto “la curiosidad de la Virgen” como “la pasión de la mujer” (110). En este relato en el que lo sensual y lo diabólico se dan la mano, lo masculino se conecta con actividad y lo femenino con pasividad, mientras que el placer se funde con el dolor, creándose un erotismo morboso en el que, como ha señalado Maryellen Bieder, están implicados no sólo el protagonista masculino, sino también el narrador y el lector (154-155). A la morbosidad contribuye tanto el asesinato pseudoerótico de

Rosarito con el alfiler claramente fálico, a manos de Montenegro, como la edad misma de la protagonista, cuyos atributos de extrema juventud (enfatisados repetidamente en el texto mediante el uso de vocablos como “la pequeña” y “la niña”) hacen que las acciones de Miguel de Montenegro rayen en pedofilia.⁷ La seducción, sexual y textual a la vez, coloca el cuerpo de Rosarito en el centro discursivo, como objeto afrodisíaco que ha de satisfacer el insaciable apetito masculino: “Temblorosa, con el temblor que la proximidad del hombre infunde en las vírgenes, quiso huir de aquellos ojos dominadores que la miraban siempre, pero el sortilegio resistió. El emigrado la retuvo con un extraño gesto, tiránico y amante, y ella llorosa, vencida, cubrióse el rostro con las manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes” (118). El cuerpo, poseído, penetrado y violado, adquiere dentro del contexto histórico del relato dimensiones simbólicas, relacionándose doblemente con lo genérico-sexual y con lo histórico-político. En efecto, el cuerpo de Rosarito encarna en un plano la vulnerabilidad sexual femenina, pero en otro plano personifica la derrota de la España tradicional y católica a manos de la nueva España rebelde y liberal. Rosarito se convierte metafóricamente en el lugar de encuentro entre dos ideales absolutos ya que en ella se oponen y luchan las fuerzas del mal (atributos diabólicos de Montenegro) contra las fuerzas del bien (atributos angelicales de Rosarito).⁸ El cuerpo femenino se erotiza y politiza así simultáneamente, sirviendo como núcleo de las tensiones sexuales e ideológicas entre hombre/mujer y tradicionalismo/liberalismo. En su doble dimensión erótica y política, Rosarito ejemplifica una aproximación al género en la que se persigue la asociación e identificación absoluta de la mujer con ciertos ideales—sexuales e ideológicos—heredados de la tradición patriarcal y masculinista de la España antigua.

El poder masculino (en contraste con la vulnerabilidad femenina) se traslada, a nivel discursivo, a los textos de las *Sonatas*, obras en las que el dominio sexual del protagonista halla su correlato en el control textual del narrador. Como textos fundamentalmente viriles y narcisistas, el elemento narrativo autorial, como ha señalado Noël Valis, se convierte en una entidad o categoría suprema (60). La Niña Chole y el Marqués de Bradomín en la *Sonata de estío* (1903) recrean un juego familiar de posesión y seducción que consolida la dinámica de los sexos establecida en gran parte de los relatos de *Femeninas* y *Epitalamio*. Manteniéndose la misma estructura sexual binaria que en el relato anterior (en la que personajes femeninos y masculinos se contrastan y oponen primordialmente por su configuración sexual), la polarización textual se traslada ahora a una esfera más global e intercontinental, encarnando el Marqués de Bradomín la tradición cultural europea, y transportando por ello “el rumor augusto de la historia (51) al Nuevo Mundo, mientras la Niña Chole, por su parte, representa el ambiente exótico, expansivo e indomable del Nuevo Mundo y su vasta geografía. Entre estos dos polos de lo cultural y lo natural, se edifica la narración de la *Sonata de estío*. Las asociaciones y contrastes creados entre el hombre y la cultura / la mujer y la naturaleza son elevados a un nivel superior en este relato, confluyendo repetidamente atributos de lo femenino y el paisaje, por un lado, y de lo masculino y la civilización, por otro.

Begoña Alonso Iglesias ha señalado que este tipo de asociaciones no son exclusivas a *Sonata de estío*, sino que en todas las *Sonatas* “el narrador se refiere al espacio empleando numerosas comparaciones y metáforas de ingente erótico que nos remiten a la mujer” (98 -236). Aunque la Niña Chole es diferente a las otras protagonistas de las *Sonatas* debido a que “sus incursiones en la historia se ambientan en una gran multiplicidad de espacios, en su mayoría exteriores” en contraste con “los

espacios de carácter más limitado” de las otras obras (Alonso Iglesias 238), la caracterización psicológica en las cuatro *Sonatas* obedece a esta conexión de la mujer con lo natural (y por ende lo estático y perenne que se sitúa fuera de la civilización), mientras que el héroe-narrador aparece deliberadamente asociado con el dinamismo cultural e intelectual de la civilización occidental.

Al igual que en las obras anteriores a las *Sonatas*, La Niña Chole, como personaje femenino, es definida en gran parte por su dimensión erótico-sexual y, aunque la violencia en contra el cuerpo femenino no alcanza aquí el mismo nivel que en “Rosarito,” la protagonista sigue estando oprimida por el yugo masculino. En este caso particular, además de opresión se trata de la práctica pecaminosa del incesto. Dado que impera aquí un código sexual idéntico al del relato anterior, El Marqués de Bradomín, en vez de horrorizarse ante el comportamiento del temido general Diego Bermúdez, padre y esposo de la Niña Chole, sucumbe a su autoridad masculina, dejándose entrever en el texto una admiración de complicidad hacia el general que semeja la simpatía textual, por parte del narrador, hacia Montenegro en “Rosarito”:

Después, como un raptor de los tiempos heroicos, huyó lanzándome terribles denuestos. Pálido y mudo vi cómo se la llevaba: Hubiera podido rescatarla, y, sin embargo, no lo hice. Yo había sido otras veces un gran pecador, pero entonces al adivinar quién era aquel hombre, sentíame arrepentido. La Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecía al fiero mexicano, y mi corazón se humillaba resignado acatando aquellas dos sagradas potestades. (77)

Los atributos masculinos asociados con la virilidad ostentosa, la arrogancia y el heroísmo del don Juan literario, que le permiten al Marqués de Bradomín presentarse ante la Niña Chole “orgullosa y soberbia como un conquistador antiguo” (54), se superponen a los atributos de voluptuosidad, tentación y lujuria asociados con Lili

(46, 53). La feminidad en este relato entronca así no con la pureza, inocencia y bondad del modelo virginal prevalente en “Rosarito” sino con ese otro modelo alternativo y coexistente de pecaminosidad heredado de las figuras de Eva y Lili. Es importante resaltar, sin embargo, que en ambos casos lo que predomina tanto en la adaptación de un modelo como el otro, es la configuración genérica de los personajes. El enfoque reside en su sexualidad y no en su humanidad. Begoña Alonso Iglesias ha señalado la dinámica de género que resulta de este predominio de la interacción sexual entre personajes femeninos y masculinos en estas obras:

La mujer en las *Sonatas* es, en definitiva, un objeto esencialmente estético y susceptible de ser empleado en el juego de la seducción-conquista que culmina con el encuentro sexual y principia con el despliegue de una serie de estrategias que tienen por objeto la rendición de la voluntad femenina, la cual, para ser lícita socialmente, ha de consistir en un decir no inicialmente aun deseando decir sí. (242)

Cabría considerar en este contexto reduccionista en el que lo femenino aparece subyugado al control masculino y lo humano supeditado a lo sexual si las protagonistas de estas primeras obras de Valle-Inclán poseen autonomía e identidad propia. Catherine Davies opina que el Valle-Inclán joven “sees the dynamics of his contemporary society predicated on sexual relationships and gender difference rather than on political institutions, on domestic rather than public arrangements” (“considera que la dinámica de la sociedad de su tiempo está basada en las relaciones sexuales y en las diferencias de género y no en las instituciones políticas; es decir, arraigada en espacios domésticos y no públicos”) (150). Y aunque admite que los personajes femeninos son más que objetos decorativos o estéticos en estas obras tempranas del autor, Davies plantea la duda de si estos personajes poseen identidad

propia y si se pueden considerar sujetos en sí mismos (150). Al evaluar estos personajes tempranos, surge sin duda la dificultad de definir la perspectiva valleinclaniana sobre la construcción del género. Si, por una parte, las obras ponen de manifiesto el hecho de que el género es un factor determinante en las relaciones sociales y en la configuración cultural de los personajes, se observa, por otro lado, una aproximación más esencialista que constructivista al sexo-género; hombres y mujeres parecen biológicamente predestinados a diferenciarse y oponerse como elementos binarios situados a ambos extremos del espectro social.

Con la transición hacia el esperpento se consolida un enfoque radicalmente diferente hacia la mujer y el género que se ha ido forjando poco a poco a partir de las *Comedias bárbaras*.⁹ Este cambio de perspectiva y enfoque engloba tanto el tipo de personajes (mayor presencia ahora de personajes socialmente marginados con una dimensión trágica), como su función textual (hombres y mujeres se relacionan ahora dentro de un contexto en el que lo erótico o sexual va dando paso a consideraciones más globales—sean filosóficas, políticas o sociales). El cuerpo femenino deja de ser el lugar de encuentro o conflicto, para integrarse dentro de un marco en el que la crítica social y el enfoque humano adquieren preponderancia sobre lo físico-erótico. El mundo externo ha adquirido un protagonismo más explícito en esta etapa en la que Valle-Inclán vuelve su ojo mordaz al estado caótico de crisis y decadencia durante la Restauración. La dirección de la trayectoria literaria de Valle traza un círculo concéntrico del interior hacia fuera, así como una proyección que ahora busca respuestas en el análisis del presente y las incógnitas del futuro más que en el retorno al idealismo del pasado.¹⁰ El dinamismo intelectual que estos cambios manifiestan pone más de relieve las paradojas inherentes a la cosmovisión valleinclaniana, ya que las importantes y determinantes transformaciones que se han producido en cuanto al

enfoque político, humano e incluso estético en sus obras (todo ello parte de la creación del esperpento) se compaginan ahora más difícilmente con ese objetivo de quietud y estatismo perseguido y aparentemente logrado en sus obras tempranas.

Situada en “un momento clave de la evolución del autor, ya en puertas de iniciar la que se considera etapa esperpéntica” (Iglesias Feijoo 83), *Divinas palabras* (1920) representa un acercamiento nuevo y atrevido a la sexualidad femenina y a la política de género. Mari-Gaila, personaje excepcional, como apunta el propio Compadre Miau dentro del texto [“El garbo de esa mujer no es propio de estos pagos. ¡Y el pico!” (240)], constituye un modelo nuevo de voz y comportamiento femeninos. Claramente insertada en la tradición cristiana y patriarcal mediante la cual la mujer encarna a perpetuidad la culpabilidad de Eva [“Es la mujer la perdición del hombre. ¡Ave María si así no fuera, quedaban por cumplir las escrituras! De la mujer se revira la serpiente! ¡Vaya si se revira! La serpiente de las siete cabezas” (269)], Mari-Gaila rompe, no obstante, con su papel de esposa y cristiana, escogiendo deliberadamente un camino de libertad sexual e independencia (o indiferencia) moral. Saliendo de su casa inicialmente con el pretexto concreto de explotar al engendro que le ha tocado cuidar durante unos días específicos de cada semana (repartiéndose así la custodia y los beneficios con su cuñada Marica del Reino), la protagonista de *Divinas palabras* emprende un difícil proceso de liberación y emancipación femenina que, paradójicamente, transcurre de forma paralela a su abandono de los preceptos cristianos básicos de caridad ajena y responsabilidad humana.

La odisea de liberación sexual y transgresión moral de Mari-Gaila, que supone el abandono de las normas genérico-sexuales tanto católicas como patriarcales, llega a su fin precipitada e irónicamente con el regreso a la doctrina cristiana, al acogerse su cuerpo desnudo y humillado en la iglesia, bajo la filosofía de arrepentimiento y

perdón contenida en las palabras de Cristo “Quien sea libre de culpa, tire la primera piedra” (392), *divinas palabras* pronunciadas tanto en castellano como en latín que configuran la temática primordial de la obra. Entrando en la iglesia de la mano de su marido, no queda claro al final del texto si esta filosofía de arrepentimiento se extiende tanto al pecado de la avaricia como al de su transgresión sexual. Su dimensión de personaje femenino revolucionario se ve socavada, en cualquier manera, por su falta de comprensión de su error humano y moral: la explotación atroz del indefenso monstruo que, tratado peor que un animal, encuentra su muerte cuando está al cuidado de Mari-Gaila. Su (a)moralidad, tan o más relevante que su sexualidad, marca la posición textual tenue de este personaje femenino que deliberadamente desafía normas sociales y expectativas sexuales, pero que no osa en último término romper los lazos con las autoridades masculinas celestiales (Jesucristo) ni terrenales (su esposo): “¡Nuestro Señor Misericordioso, te llevas mis provechos y mis males me dejas! ¡Ya se voló de este mundo quien me llenaba la alforja! ¡Jesús Nazareno, me quitas el amparo de andar por los caminos, y no me das otro sustento! ¡No harás para mí tus milagros, no me llenarás el horno de panes, Jesús Nazareno!” (295) De igual manera, Mari-Gaila se somete a la voluntad de Pedro Gailo al entrar “armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales” de la iglesia (395). Tal sometimiento simboliza la pérdida de su autonomía y de su voz, y su deliberado silenciamiento textual al final de la obra.

Mari-Gaila representa, no obstante, la afirmación de la autonomía intelectual de la mujer, su capacidad de rebelión contra los papeles tradicionales [“Abandoné mi casa, donde era reina” (214)], la adquisición de una conciencia del propio cuerpo y la búsqueda deliberada del placer. De objeto sexual del hombre, pasa a ser sujeto propio y árbitro de su deseo. Aunque su emancipación aparece subordinada a los temas

primordiales de la obra (avaricia, deshumanización, crueldad), Mari-Gaila encarna una independencia moral y sexual nueva y revolucionaria en la obra de Valle.

Una aproximación a las figuras femenina marcadamente distinta se percibe también en la obra esperpéntica por excelencia, *Luces de Bohemia* (1920), en la cual los personajes femeninos, al igual que diversos personajes marginados, desempeñan importantes funciones a nivel temático, aun cuando ocupen espacios textuales mínimos y secundarios. En efecto, a pesar de que *Luces de Bohemia* es una obra fundamentalmente masculina, al estilo de las tragedias clásicas con arquetipos heróicos claramente escogidos, definidos e indentificados por su género, se observa en ella la fuerte presencia de personajes de la periferia social: mujeres, niños, presos y desamparados.¹¹ Estos personajes se identifican, además, con momentos decisivos en la obra, funcionando, o bien como elementos transformadores en la odisea del antihéroe Max Estrella, o bien como entidades que aportan la perspectiva y el juicio del que los protagonistas carecen. No sujetos al mismo grado de esperpentización que los demás personajes, estas figuras marginadas y periféricas conservan más de su humanidad y se comportan menos como fantoches o títeres.

Madama Collet y Claudinita—esposa e hija de Max Estrella y principales personajes femeninos—representan no sólo un mayor grado de humanidad, sino también una percepción más juiciosa de la realidad, viendo con frecuencia lo que los personajes masculinos, a pesar de su superioridad intelectual, se niegan a ver. La perspectiva femenina enmarca, en efecto, los acontecimientos fundamentalmente masculinos que se desarrollan durante la odisea nocturna de Max Estrella, al abrirse la obra con una expresión acertada de los temores y presagios de la esposa e hija del protagonista y cerrándose con su muerte, hipócritamente llorada por Don Latino. Aunque la odisea de Max y Latino ocupa el cuerpo central de la obra, su aventura se

ve contextualizada y enmarcada por el mundo femenino de la esposa e hija del héroe. Claudinita, en particular, ofrece una “lectura” propia de los hechos y circunstancias que resulta ser más lúcida que la de ningún otro personaje en la obra. Es ella la única que evalúa correctamente el carácter de don Latino, amenazándole en la primera escena con arañarlo y sacarle los ojos (14), intentando impedir que su padre salga con él y anticipando el conflicto venidero (15). Tras la muerte de Marx, Claudinita revela su comprensión sobre la soledad de su padre e identifica correctamente a don Latino como su asesino (118-119). El suicidio de Madama Collet y Claudinita, comentado por los personajes en la última escena mientras don Latino disfruta del décimo de lotería robado, cierra el marco de la obra, enfatizando el desamparo humano y la tragedia personal sufrida por los personajes.

A pesar de que el espectador o lector no presencia la desesperación de ambas mujeres, su acto final revela el alcance verdadero de los sucesos, produciendo en nosotros la noticia de su muerte un efecto semejante al que producen en Max el preso catalán en la cárcel, llevándolo a llorar “de impotencia y de rabia” (58) o el grito de la verdulera que tiene a su hijo muerto en brazos, cuyo dolor traspasa a Max Estrella y lo estremece. No es con la muerte de Max que se cierra la obra sino con la muerte de estos dos personajes femeninos, en apariencia secundarios. Este enfoque textual deliberado en la experiencia femenina—con unas dimensiones más humanas, políticas y sociales que sexuales—constituye un rasgo cuya presencia Michael Predmore sitúa ya de manera notable en la época preespañola de las *Comedias bárbaras*. Según Predmore, ya en estas obras “the inner life of women—their suffering, their struggle, and their endurance—is given much greater prominence” (“se da más importancia a la vida interior de las mujeres—a su sufrimiento, su lucha y su resistencia”) (186). Esta tendencia culmina con los esperpentos, en los que la victimización de la mujer y los

niños alcanza, según Predmore, niveles alarmantes (86). Además de resaltarse la situación peyorativa de la mujer, los esperpentos, sin embargo, contienen asimismo el germen de un grado superior de emancipación femenina, impensable en las obras tempranas de Valle-Inclán. El suicidio final de Madama Collet y Claudinita pone de manifiesto, en efecto, su capacidad de decisión y de acción, pasando éstas de agentes a sujetos, y tomando responsabilidad plena de sus actos.

El inicio de la década de los veinte inaugura así una etapa literaria valleinclaniana en la que los personajes femeninos se definen por su actividad y por su capacidad de despojarse de sus papeles sumisos, manifestando albedrío propio y una mayor autonomía psicológica. Aunque no consiguen implementar su visión del mundo, tampoco se encuentran atados a una visión ajena; y si bien no consiguen superar su victimización, logran dejar constancia textual de su situación de injusticia y desigualdad.

La hija del capitán (1927) consituye, sin duda, el mejor exponente de este movimiento visible en la obra de Valle-Inclán hacia la autonomía intencional y consciente de la mujer. Aunque ésta sigue siendo victimizada por la sociedad en la que vive, ahora ha aprendido a luchar contra sus opresores. La Sini, uno de los personajes femeninos valleinclanianos con mayor inteligencia y astucia, aprende a usar el sistema contra el sistema mismo y consigue liberarse de la situación de servidumbre sexual y social a la que su padre la había condenado. En esta sátira mordaz contra el ejército, el capitán (padre de la protagonista), culpable de un delito previo, ofrece su hija al general para no ser expulsado del ejército, efectuándose así el trueque de “la dormida de la hija por la dormida del expediente” (181). La Sini ilustra magistralmente la capacidad de adaptación y la ingeniosidad que han alcanzado los personajes femeninos valleinclanianos de sus últimas obras. Su actitud pragmática y

realista le permite evaluar su situación con extrema lucidez, expresando con asertividad su perspectiva de la realidad a las figuras masculinas. Al novio le dice claramente: “Tú nada podías ofrecerme. Pero con todo de no tener nada, de haber sido menos loco, por mi voluntad nunca hubiera dejado de verte. Te quise y te quiero. No seas loco. Apártate ahora” (184). Al dirigirse a su padre, figura de autoridad masculina por excelencia, La Sini se rebela de manera enfática contra su opresión: “¿Cuándo has tenido para mí entrañas de padre? Mira lo que haces. Harta estoy de malos tratos. Si la mano dejas caer, me tiro a rodar. ¡Ya para lo que falta!” (193). La rebelión de La Sini no es sólo sexual, como la de Mari-Gaila, sino que es también humana e intelectual. Aunque empieza usando su cuerpo, acaba usando su mente, siendo su inteligencia y su desparpajo los instrumentos que le permiten en última instancia no sólo salir de su estado de servidumbre—superando así su situación de víctima—sino aprovecharse de la corrupción del sistema para beneficio propio.

Este personaje se diferencia claramente de los anteriores, no sólo por su fuerza y su determinación, sino por su status de protagonista dentro de la obra y por la manera en que Valle le confiere espacio propio y autonomía textual. A diferencia de *Divinas palabras*, en *La hija del capitán* las transgresiones y decisiones de la protagonista no se juzgan dentro de la moralidad patriarcal o religiosa. La Sini no constituye un emblema de lo que es moralmente aceptable o no, sino un ejemplo de supervivencia humana y de triunfo frente a la adversidad. En contraste con el silencio que envuelve a Mari-Gaila al final de la obra, la voz de La Sini domina el espacio textual en la última escena, siendo ella la última en reírse y cerrándose, así, la obra con su lúdica expresión “De risa me escacho” (232). Si duda alguna, La Sini reivindica y revaloriza a la vez la dimensión humana y sexual de los personajes femeninos, armonizándose en ella lo político y lo individual, y presentando por ello

una ruptura significativa con las percepciones más estáticas del sexo y del género prevalentes en las obras anteriores.

Los personajes femeninos analizados (Rosarito, la Niña Chole, Mari-Gaila, Madama Collet, Claudinita y La Sini) representan diferentes puntos de evolución en la aproximación valleinclaniana al género. Si bien no cabría hablar de fases rígidamente definidas y delimitadas en este cuadro de la trayectoria del autor, se pueden identificar tendencias generales que apuntan a una visión en perpetua evolución: desde un mundo literario predominantemente masculino en el que la mujer es definida por su erotismo y en el que la moralidad se haya subordinada a la sexualidad, se pasa progresivamente a un contexto narrativo de crisis y transformación, enfocado en aspectos sociales y políticos, en el que los individuos se hayan más definidos por su humanidad colectiva que por sus dimensiones genérico-sexuales, para desembocar en una literatura en la que de nuevo el individuo (particularmente la mujer) adquiere protagonismo propio y encuentra una voz eficaz y autónoma para sobrevivir dentro del sistema social. De una perspectiva del género fundamentalmente esencialista imperante en las obras tempranas, se evoluciona a un mayor cuestionamiento de la constitución genérica, presentándose, como también ha observado Pilar Cabañas, “las identidades genéricas no tanto en calidad de esencias como de roles desempeñados socialmente” (446).

La evolución que la categoría del género experimenta en la obra de Valle-Inclán manifiesta concomitancias interesantes con su tratamiento de la historia y revela complejas negociaciones artísticas entre tendencias difícilmente reconciliables, como se ha observado anteriormente. Cabría afirmar que hacia el final de su trayectoria literaria el autor ha logrado encontrar una relativa fusión de opuestos, o lo que Roberta Salper—refiriéndose al elemento histórico—ha denominado una

“síntesis,” es decir, “una atalaya reflexiva desde donde fuera posible vislumbrar nuevas alternativas” o “un estado en el que se revela el sentido oculto del todo en la armonía de contrarios” (13). Para lograr este estado armónico, Valle-Inclán ha barajado y descartado progresivamente diferentes concepciones opuestas y polares de la mujer y la feminidad. La mujer se ha hallado sujeta a lo largo de su trayectoria literaria a procesos de cosificación, santificación, envilecimiento, y victimización, otorgándosele finalmente una voz propia voz y un espacio literario autónomo. La Sini constituye, en este sentido, un punto de síntesis en la que se comienzan a superar las visiones arquetípicas y polarizadas de la mujer presentadas anteriormente.¹²

En su constante compaginación de las transformaciones ideológicas y humanas con los ideales de quietismo filosófico e idealismo literario, Valle-Inclán manifiesta en su tratamiento del género una prolongada exploración, negociación y revisión de la circunstancia biológica y la realidad sociocultural en la que se halla integrada la mujer de su tiempo. Las transiciones y cambios reflejados en su aproximación al género, aunque lentos y sutiles, marcan una línea evolutiva significativa en el status político y discursivo de la mujer española de principios de siglo.

La obra de Valle-Inclán representa magistralmente las tensiones a las que el concepto de sexo-género se hallaba sujeto y las visiones polarizadas prevalentes en la sociedad española de la época. La evolución de su acercamiento literario a este tema, por otra parte, constituye un valioso testimonio no sólo de las transformaciones paulatinas sufridas por la mujer en el contexto nacional, sino de la constante reevaluación del propio autor en torno a sus actitudes personales hacia el cambiante papel social de la mujer y su trasposición literaria. Aunque Valle-Inclán se mantiene fiel, en general, a las bases estéticas y filosóficas de su cosmovisión artística

(conservando siempre la pincelada estática, el acercamiento idealista al arte y la superioridad autorial hacia sus personajes), los progresivos cambios humanos y políticos que experimentó durante su vida han dejado huellas visibles e innegables en su actitud y aproximación a la mujer, tanto en lo que respecta su dimensión social como su función textual. Su acercamiento al sexo-género, al igual que su actitud hacia la historia y la política, se caracterizó por un proceso que tiene mucho más de dinámico que de estático, y desde luego mucho más de comprometido que de esteticista.

NOTAS

1. El artículo de Ortega y Gasset al que nos referimos (“Sentido del preciosismo: La *Sonata de estío*”) fue incluido posteriormente en la colección de estudios sobre Valle-Inclán de Anthony N. Zahareas y Sumner Greenfield, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, de 1968.
2. La obra de Margarita Santos Zas, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, se enfoca primordialmente en la producción literaria valleincliniana del período carlista, pero incluye en los primeros capítulos un detallado estudio sobre la trayectoria ideológica del autor gallego, explorándose las causas, orígenes y consecuencias de su evolución política.
3. Esta perspectiva es apoyada también por otros estudiosos de la vida y obra del autor gallego. Luis Iglesias Feijoo, en su introducción a *Divinas palabras*, señala por ejemplo que “incluso en el terreno político, las supuestas contradicciones dejan de serlo si se observa que el interés por el carlismo, el anarquismo o el fascismo se unifican en el común rechazo de la democracia formal del liberalismo decimonónico” (31). Roberta L. Salper concuerda con esta visión y va más allá, incluso, enmarcando las aparentes paradojas ideológicas de Valle-Inclán dentro del también contradictorio contexto nacional:

La de Valle-Inclán es una visión que medita las contradicciones propias de un país donde coexisten y luchan el tradicionalismo conservador y los arranques del radicalismo popular, que más que opuestos el uno al otro, son fundamentalmente dos reacciones en contra de la incursión y la

imposición del capitalismo moderno, con la consiguiente corrupción de las instituciones, la burocracias estrangulantes y la reificación. (12)

4. Gonzalo Sobejano identifica la “subjetividad, abstracción, disparidad, mitología, recuerdo, creación” como componentes ligados al idealismo valleinclaniano, en oposición a la “objetividad, concreción, analogía, tipicidad, observación, imitación” asociados con las tendencias artísticas más realistas de la literatura española contemporánea (163).
5. La creación del esperpento parece corresponderse con los fuertes cambios personales experimentados por Valle-Inclán en la segunda década del siglo XX. Santos Zas se refiere a esta experiencia como “una crisis ideológica profunda” y sitúa los primeros indicios de esta crisis en 1915 (6), mientras que Manuel Durán considera que fue el año 1917, un año de huelgas y de “encarnizados combates callejeros” el momento concreto de transformación para Valle-Inclán: “De la noche a la mañana, un escritor que había simpatizado... con los carlistas, y ello durante largos años, empieza a interesarse por los anarquistas y socialistas” (71). Ambos identifican esta crisis personal como el ímpetu y origen de los profundos cambios literarios en la obra del autor a partir de la década de los veinte. Para más información biográfica sobre el autor, véase el libro de Robert Lima, *Valle-Inclán and the Theatre of His Life*. Para un estudio detallado sobre las transformaciones literarias que trae consigo la técnica del esperpento, véase *Visión del esperpento* de Cardona y Zahareas.
6. En este artículo, he usado la versión de “Rosarito” incluida en *Jardín Umbrío*, publicada por Espasa-Calpe en 1975.

7. Estos elementos eróticos, orientados hacia el placer masculino, son identificados por Noël Valis como rasgos comunes en el género de “refined erotica” (literatura erótica para gustos refinados) de la época (60).
8. Catherine Davies opina, además, que dentro del personaje de Montenegro mismo se percibe una dualidad notable también ya que, si por un lado representa el liberalismo político, a nivel sexual su actitud hacia la mujer representa el conservadurismo moral y la obediencia a las estructuras patriarcales prevalentes (145).
9. En su interesante artículo sobre la función del lenguaje en la caracterización de los personajes femeninos valleinclanianos, Biruté Ciplijauskaitė observa que el diálogo es un indicador de importantes cambios en la configuración femenina en la trilogía *La guerra carlista* también. Enfocándose en el estudio de la Madre Isabel, Ciplijauskaitė observa una mayor participación textual del personaje, así como un mayor “proceso de concienciación,” convirtiéndose al final este personaje en la “voz de protesta contra lo que está acaeciendo en España” (169).
10. Domingo García-Sabell alude al endurecimiento existencial (“existential hardening”) que experimenta Valle-Inclán en esta época e identifica esta experiencia como el elemento que convierte a su literatura en un instrumento literario y social tan poderoso en la época de los esperpentos (817).
11. En su artículo “Estructura mítica y psique en *Luces de Bohemia*” John P. Gabriele realiza un estudio en el que considera los elementos arquetípicos del héroe mítico, así como la exploración psicológica de Max Estrella, exponiendo “el crítico proceso de individuación del protagonista” (659).

12. Gabriela Gambini señala en las *Sonatas* la clara visión arquetípica que dividía a la mujer, siguiendo las representaciones pictóricas de la época, en los tres modelos femeninos predominantes (la *mujer frágil*, la *mujer fatal* y la mujer niña):

Bien la *mujer frágil* por su etérea belleza, bien la *mujer fatal* por su hieratismo, bien la mujer niña por su inocencia, representan todas ellas la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas en sus conductas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a intereses prioritariamente materiales. (609)

Carlos Reyero efectúa también un amplio estudio sobre las correspondencias pictóricas de los modelos femeninos en Valle-Inclán. Estos modelos femeninos arquetípicos e idealistas son superados en etapas posteriores de la producción valleinclaniana.

OBRAS CITADAS

- Alonso Iglesias, Begoña. “Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas* de Valle-Inclán.” *Literatura modernista y tiempo del 98*. Ed. Javier Serrano Alonso et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000. 231-242.
- Anderson Imbert, Enrique. “Escamoteo de la realidad en las *Sonatas* de Valle Inclán.” *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas y Sumner Greenfield. New York: Las Américas, 1969. 203-215.
- Bieder, Maryellen. “Woman Transfixed: Plotting the Female Gaze in ‘Rosarito.’” *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Eds. Carol Maier y Roberta L. Salper. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994. 154-157.
- Cabañas, Pilar. “Genealogía/género: claves codificadoras/tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán.” *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000. 413-447.
- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento*. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- Ciplijauskaitė, Biruté. “La función del lenguaje en la configuración del personaje femenino valleinclanesco.” *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Editorial Orígenes, 1987. 163-172.

- Davies, Catherine. “‘Venus impera’? Women and Power in *Femeninas* and *Epitalamio*.” *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Eds. Carol Maier y Roberta L. Salper. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994. 129-153.
- Durán, Manuel. “Renovaciones temáticas y estilísticas (Origen y función del esperpento).” *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas y Sumner Greenfield. New York: Las Américas, 1969. 69- 75.
- Gabriele, John P. “Estructura mítica y psique en *Luces de Bohemia*.” *Suma valleincliniana*. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 655-671.
- Gambini, Dianella. “Tipología femenina *fin-de-siècle* en las *Sonatas* de Valle-Inclán.” *Suma valleincliniana*. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 599-609.
- García-Sabell, Domingo. “*La cara de Dios*.” *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas y Sumner Greenfield. New York: Las Américas, 1969. 813-818.
- Iglesias Feijoo, Luis, ed. *Divinas palabras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Lima, Robert. *Valle-Inclán and the Theatre of His Life*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Ortega y Gasset, José. “Sentido del preciosismo (La *Sonata de estío*).” En *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas and Sumner Greenfield. New York: Las Américas, 1968. 48-56.
- Predmore, Michael P. “The Central Role of Sabelita in *Águila de blasón*: Toward the Emergence of a Radical Vision of Women in the Later Art of the *Esperpento*.”

- Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Eds. Carol Maier y Roberta L. Salper. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994. 177-190.
- Reyero, Carlos. “La mujer, *divino artificio*. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad.” *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000. 3-28.
- Salper, Roberta L. *Valle-Inclán y su mundo: Ideología y forma narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1898-1910)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Sobejano, Gonzalo. “Valle-Inclán frente al realismo español.” *Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Eds. Anthony N. Zahareas and Sumner Greenfield. New York: Las Américas, 1968. 159-171.
- Tasende, Mercedes. “La influencia de Ortega y Gasset en la formación del corpus crítico en torno a las *Sonatas*.” *ALEC* 27 (2002): 147-181.
- Valis, Noël. “The Novel as Feminine Entrapment: Valle-Inclán’s *Sonata de otoño*.” En *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Eds. Carol Maier y Roberta L. Salper. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994. 56-76.
- Valle-Inclán, Joaquín y Javier, eds. *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- Valle Inclán, Ramón del. *Divinas palabras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . *Femeninas. Epitalamio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- . *La hija del capitán*. En *Martes de carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. 176-232.
- . *Jardín Umbrío*. Cuarta edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

---. *La lámpara maravillosa*. Tercera edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

---. *Luces de bohemia*. Novena edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

---. *Sonata de primavera. Sonata de estío. Sonata de otoño. Sonata de invierno.*

México: Editorial Porrúa, 1981.