

# VALLE INCLÁN, POSTMODERNO. SINTOMATOLOGÍA DE LAS SONATAS

Claudio CIFUENTES ALDUNATE  
Odense Universitet. Danmark.

*“La nobiltà ha dipinta negli  
occhi l’onestà” (Don Giovanni)  
(Mozart)*

La literatura de Valle Inclán y sobre todo la obra de que me voy a ocupar –las *Sonatas*– escenifica el mito de un hombre, que en muchos casos es el mismo mito que el autor construye de sí mismo en su biografía.

Hay una intención en este escritor en envolver y confundir al lector en lo que respecta a su verdad y la de sus personajes. Este juego de singular narcisismo resulta difícil entroncarlo con las preocupaciones de los restantes intelectuales y escritores de su época. ¿Por qué ese fenómeno en un momento en que la historia literaria de España se debate entre noventaiochistas y modernistas?, ¿Cómo hay que leer la relación de este autor con el compromiso histórico de su tiempo? Lógicamente leer a Valle Inclán a fines de siglo no producirá la misma significancia que en la época en que estos relatos fueron escritos pero, precisamente, no se trata de lo que las *Sonatas* pudieron decir a sus contemporáneos sino lo que pueden decir hoy, a nosotros lectores de fin de siglo. La modernidad de las *Sonatas* reside en una ética y humanidad que implica una doble lectura. Sin duda detrás de las muchas lecturas que se han hecho de las *Sonatas* ha faltado una lectura de esas “evidencias” tales como la ironía, la transgresión, las formas que ésta reviste, etc. Mi propuesta es, precisamente, darles un sentido a esos sentidos primeros, leerlos como un síntoma anticipado de la época que nos respecta.

Primeramente se hace necesario notar que el género que nos toca analizar debe inscribirse en lo memorial. La RAE define este género como “monumento que queda a la posteridad para recuerdo o gloria de una cosa”. Subrayaré de esta definición el carácter *monumental* del género y me pregunto si la RAE ha

puesto este adjetivo de monumental para referirse a lo “digno de honrar” o simplemente para referirse a un rasgo que acerca nuestro objeto más a lo estético que a lo documental. La RAE no emplea el vocablo documento sino monumento. No obstante la tradición literaria y la convención social han puesto a este género entre aquellos que se acercan al documento. Escrituras que narran “verdades”, cosas sucedidas y no inventadas ni ficticias. Pero al mismo tiempo se da el hecho de que es un género que se halla inscrito en la serie de “lo literario”. Al hablar de memorias siempre se asociará a este objeto más con la literatura que con la historia. Pero la memoria es también según la primera acepción de la RAE “potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda lo pasado”. Por lo cual la memoria queda automáticamente circunscrita a una capacidad individual que se funda en un narrador en primera persona. Por lo mismo se instituye que quien memoriza haya efectivamente existido. La convención social agrega dos cosas a este género: que quien memoriza no sea un cualquiera (en el género no se trata de leer las memorias de mi vecino) y que lo escrito tenga un carácter de memorable.

En el establecimiento del género está implícito un criterio selectivo casi en el sentido mezquino del término, elitista: Intelectual, social o artísticamente, el que recuerda debe ser poseedor de un status.

Marqués de Bradomín supone un desfase social entre emisor y receptor. Es mucho más probable que el lector del texto no sea otro marqués. Yo me acerco al texto en un interés de “voyeurismo social” y en este sentido el significado social de las memoria no ha cambiado. Hoy se leen memorias de intelectuales, de artistas de cine, de políticos, etc. de lo cual se desprende una ley genérica: toda memoria supone una distancia entre emisor y receptor que hace que la memoria sea digna de leerse por la importancia o status de quien memoriza, lo cual supone que su lector sea más o menos “masa”.

Hay sometimiento pero también identificación. Porque no es otro sino un fenómeno de identificación el que está detrás del “voyeurismo”. La lectura de *Hola*, *Jours de France*, y tantas otras revistas preocupadas de la vida de la nobleza, supone una escondida identificación.

Si la convención posee el acuerdo de producir una inflación en un determinado valor, por ejemplo el oro sobre los otros metales, el marqués sobre el lector común, prefigura el mecanismo por el cual un lector común se suma a dicha convención para poder soñar; llegar, un día, a poseer mucho oro y/o como en el cuento maravilloso— poder imaginar devenir esa alteridad inalcanzable: noble, rey, actor de cine. El sujeto se somete a ser plebe y a nutrir el valor “más” desde su estatuto de “menos”. Esa sería la esencia de la ideología pequeño-burguesa: un constante “llegar a ser” diciendo “sí” a un conjunto de valores que aplastan y que, en el texto que analizamos, constituye el mecanismo de seduc-

ción para el lector que –se supone– está inscrito en ese sistema. Este mismo mecanismo aparece practicado en el enunciado:

“...Me saludó con dulzura evangélica, y haciéndome sentar a su lado comenzó a preguntarme por la salud de Su Santidad. Los graves teólogos hicieron corro para escuchar mis nuevas, y como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrosa: ¡Su Santidad recobrando la lozanía juvenil por medio de una reliquia! El Prior con el rostro resplandeciente de fe, me preguntó:

–¿De qué Santo era hijo mío?

–De un Santo de mi familia.

Todos se inclinaron como si yo fuera el Santo.” (V-I p.34)

La pretendida realidad-verdad que anuncia un texto que se autodenomina “memoria” –antes de cualquier dato biográfico extratextual– se da a partir del enunciado, de sus contenidos que realizan esta figura memorial del marqués y que, al mismo tiempo, lo desrealizan como una entidad hecha puramente de palabras, de gestos obviamente provocadores, de adjetivos repetidos hasta lo infinito. De todo este conjunto de elementos destacaré no sólo la voluntad transgresiva de este sujeto sino la transgresión más fundamental del sujeto de la enunciación, de la voluntad ideológica que lo concibe y le provee de una ontología axiológica, (aunque la ideología que surge del análisis no permite ser identificada con una ideología determinada).

Evidentemente hay un código retórico que codifica, hay una “repetición”, un “lugar común”; en fin un “ya demasiado visto”. No se trata de una falla estilística sino de una táctica significativa de la verdad ontológicamente escritural que estamos leyendo.

La retórica de las transgresiones se puede situar como una suerte de combinatorias transgresivas pertenecientes a un inventario conocido o no. Una de las más percibibles es la diferencia de edad y el parentesco. Allí donde se deslizan frases de Concha como “¡Lo que sufría al verte jugar con mis hermanas! Parece mentira que una niña pueda sufrir tanto por celos” (SO p20) o más tarde: “qué vida tan agitada has llevado durante estos años!... ¡Tienes casi todo el pelo blanco...” (SO p23). La edad constituye sólo una transgresión figurada. El canoso, ella joven figuran una relación padre-hija, constituye una especie de incesto (aparte de que existe la relación parental de primos). La cultura de Occidente en su discurso de censura moral nunca ha sido muy interdictiva en cuanto a la relación él-viejo/ ella-joven, pero sí respecto a su inversión. Ese límite propuesto por la estructura patriarcal que atribuye el derecho al placer sólo al hombre, en *Sonatas* se halla superado en la relación Concha-Florisel, su paje.

“—¿Porqué lo llamas Florisel?

Ella dijo con una alegre risa:

—*Florisel es el paje de quien se enamora una princesa inconsolable en un cuento.*

—Los cuentos nunca son de nadie.

*Sus ojos misteriosos y cambiantes miraban a lo lejos, y me sonó tan extraña su risa, que sentí frío. ¡El frío de comprender todas las perversidades!*” (p.32-33)

La transgresión femenina situada en una aristócrata que según una definición originaria debe ser modelo de virtud, se amplía. A la no-castidad de mujer y de noble se suma la no castidad de madre y esposa:

“*No- no fue el orgullo... fue otra mujer... hacía mucho tiempo que me traicionabas con ella. Cuando lo supe, creí morir. Tan desesperada estuve que consentí en reunirme con mi marido*” (S.O.pp.22-23) Hago notar que la infidelidad que viene practicada por Concha con Bradomín se ha vuelto al interior de su moral “un estado legal” o sistemático. La infidelidad de Bradomín la llega a ser pensar como posibilidad (o transgresión) la idea de reunirse con su marido. Esta característica no-virtuosa de Concha se hace extensiva a su prima Isabel quien al ser despertada en la noche por Bradomín para que le ayude con el cadáver de Concha tiende a pensar que Bradomín viene por ella intransitivamente:

“—¡Isabel!...¡Isabel!...

*Isabel se incorporó con sobresalto:*

—*¡No grites, que puede oír Concha!*”!...(...

*No quise contrariar las sospechas de mi prima Isabel*” (S.O.p.81)

Se puede afirmar que en *Las sonatas* de Valle Inclán encontramos la transgresión como una función no-privativa del universo masculino. La moral transgresora del texto destruye también toda idealización del universo femenino a través de Concha e Isabel. Sin embargo este rasgo se queda como una particularidad de lo femenino-joven. La contrapartida de la virtud femenina-noble queda representada: La madre de Concha, Agueda y la madre de Bradomín, tía Soledad, son aún modelos de virtud, pero como generación pasada. Hay una “descomposición” en la generación intermedia a la que se suma la condesa Volfani y la duquesa de Uclés, en SI. Ese sector del universo femenino caracterizados con semas de sujetos deseantes, además de ser objetos deseados, es un rasgo que inscribe a este relato dentro de una moral nueva respecto al mundo literario de su tiempo.

Otro rasgo particularmente innovador de las *Sonatas* es el de la acción como retoricidad: Lo retórico es un discurso previo, supponible. Es un canon de lo consagrado por la convención. Narrar conscientemente con un lenguaje retórico es una forma de asumir la ironía como modo de narrar. Se trata del empleo

consciente de una estética kitsch, con un personaje-narrador kitsch constituido a través del lenguaje en la figura de la ironía:

*“Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte ¡ay Aquella carta...!”* (p.7 SO).

Desde la primera frase, la escritura nos remite a una manera de decir con lugares comunes y a una situación que constituye otro lugar común que podríamos denominar subliterario, de patetismo exacerbado. Dentro de ese mismo patetismo se inscribe la forma ritual de la carta:

*“perfumada de violetas y de un antiguo amor (...) los tres pliegos blasonados traían la huella de sus lágrimas y la conservaron largo tiempo...”* (p.7 SO)

Perfumes, lágrimas, sangre, sudor, etc. son maneras de fetichismo que apuntan a una sustitución del ser destinada a despertar el placer en el receptor: *“Sin concluir de leerla, la besé”* (SO p.7 SO). Este texto al interior de nuestro texto memorial viene testimoniado por el perfume y las lágrimas: Son la verdad del otro, de su presencia y de sus sentimientos. Un irrisorio simulacro de verdad es la figura inicial de esta pseudomemoria.

Al sentido inicial de la retórica, como discurso ya codificado en el hacer y en el decir, sumamos otro sentido: aquel de insubstancialidad, al que el lenguaje popular se refiere cuando habla de “pura retórica”. Es una masa verbal que dificulta el pasaje a la acción. El relato se inicia con una llamada *“Estoy muriéndome y sólo deseo verte”* (SO, p.7.), otra situación retórica. Bradomín se detiene sin embargo a cavilar:

*“Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores. Era una esperanza indecisa y nostálgica que llenaba mi vida con un aroma de fe: era la quimera del porvenir, la dulce quimera dormida en el fondo de los lagos azules, donde se reflejan las estrellas del destino. ¡Triste destino el de los dos! El viejo rosal de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse piadoso sobre una sepultura.* (SO, p.7).

Se podría pensar que la tonalidad urgente del mensaje de Concha habría debido ser un estímulo para que Bradomín se pusiera en marcha en forma inmediata. No obstante el narrador, coherente con su carácter narcisista, hace esperar. Son dos que esperan: Concha y el lector. Bradomín prepara sus ánimos a través del lenguaje, su otro fetiche. Las metáforas –retrasando el lenguaje directo– parecieran narrar el hecho más por la poeticidad de la circunstancia que por la gravedad y sentimiento que produce al narrador la muerte de Concha. El narrador en este retraso esteticista nos hace cómplices en el goce del lenguaje. La muerte de Concha queda relegada a segundo término.

Al interior de ese repetirse de formas en el hacer y en el decir entra a jugar su rol el nivel reescritural. No es el azar que ha querido que Concha sea condesa y señora feudal, que Bradomín sea marqués y que el marco de la historia sea

un palacio. Todo está remitiendo a un cierto tipo de relatos de nuestra cultura que también se sitúa en ese tipo de marco: me refiero al cuento maravilloso.

*“El favorito de Concha no era rubio ni melancólico como los pajes de las baladas, pero con los ojos negros y con los carrizos melados por el sol, también podía enamorar princesas” (SO, p.28)*

Concha se sabe condesa y señora feudal y al mismo tiempo sabe que su condición de tal es tema de una cierta literatura que presenta a la nobleza y lo palaciego como no es. La presencia de Florisel y la historia de su nombre (más arriba citada) están allí para establecer que esa realidad social posee otra realidad que aquella presentada por el cuento maravilloso. Aquí los agentes son fundamentalmente sexuados. La angelidad propia del paje de literatura, de apariencia asexuada, lo rompe la figura de Florisel.

*“-Parece bautizado por las hadas*

*-Yo soy su madrina” (SO, p.31).*

La inclusión de Florisel en el relato es la inclusión de otro texto con el cual dialoga el nuestro. Es en este diálogo donde surge el sentido de auto-burla a la condición moral de los agentes, aquella que ha sido mitificada en la literatura infantil y que ahora se presenta desmitificada.

Siempre en el diálogo intertextual de lo moral se deben inscribir las citas, constantes a lo largo de las *Sonatas*, del Aretino y de César Borgia. Así como las lecturas de caballería llevaron a Don Alonso Quijano, el bueno, a devenir Don Quijote, las lecturas de Bradomín y de Concha se postulan como anti-modelos morales. La relación de las memorias del Marqués guardan con este tipo de obras biográfico-histórico-literarias una relación de semejanza, de espejo en que reflejarse, al contrario de lo que mencionábamos respecto al cuento maravilloso frente al cual nuestro texto sostiene una relación de irrisión. Dentro de este mismo diálogo intertextual con textos que actualizan la expresión del deseo y de lo erótico está la cita más clara de estas memorias:

*“Yo siempre he preferido ser el marqués de Bradomín a ser ese divino Marqués de Sade” (SO, p.38)*

La transgresión como figura es siempre controlada en Bradomín. Es erótica pero nunca pornográfica. Precisamente porque en ese diálogo de textos Sade representa el no-límite, estas memorias delimitan su especificidad: Bradomín necesita el límite; para que el pecado tenga sentido, necesita la prohibición.

## **El valor de la palabra como seducción**

El valor del decir como seducción pura, más allá de cualquier relación del decir con lo denotado sino con el efecto del decir, es una característica más de la postmodernidad del texto de Valle Inclán. Así como en SO se ve la evidente

falta de relación entre la palabra y la credibilidad en lo que a fe y amor se refiere. En SI la ideología que mueve las acciones del marqués deviene un carlismo pro-forma. Sus historias de fidelidad a la Causa o sus historias de seducción son una manifestación de la forma por la forma. En esa irrisión del carlismo que hace Bradomín, a través de su postulación esperpéntica, es donde se evidencia la atracción por lo decadente. Nuevamente ese objeto, don Carlos y su Corte, son una representación estética generadora de melancolía y de nostalgia. La belleza de la ruina. Lo interesante de Valle Inclán en estas *Sonatas* es ese privilegio del valor estético y de las formas (incluido el propio lenguaje) que se vuelve el valor ontológico real. Es el único valor no-negado en el interior del texto.

*“Los soldados que vinieron con usted han hecho verdaderos horrores (...)*

*Señora, mis soldados guardan la tradición de las lanzas castellanas, y la tradición es bella como un romance y sagrada como un rito. Si a mí me vienen con sus quejas, así se lo diré a esos honrados vecinos de Villarreal de Navarra.*

*Yo vi en la oscuridad que la monja se enjuagaba una lágrima: con la voz emocionada me habló:*

*–Marqués, yo también se lo dije así... No con esas palabras, que no sé hablar con tanta elocuencia, pero sí en el castellano claro de mi tierra. ¡Los soldados deben ser soldados, y la guerra debe ser guerra! (SI, p.150)*

Los efectos seductores de la palabra en este texto son numerosísimos. En otro episodio es Maximina, que en la misma SI le dice:

*“No le creo a usted, pero me gusta mucho oírle...;Sabe usted decir todas las cosas, como nadie sabe!” (SI, p.152).*

Esta última etapa se presenta como una figura metonímica –a nivel de enunciado– del fenómeno que transcurre a nivel de enunciación con el lector: tampoco le creemos, pero nos gusta mucho oírle.

Esta verbalidad seductora de la presencia de la palabra por su efecto afecta por supuesto la credibilidad del hacer de los agentes: Bradomín lo declara, se suma a la causa por estética:

*“Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética. El carlismo tiene el encanto solemne de las grande catedrales, y aun en los tiempos de guerra me hubiera contentado con que lo declararan monumento nacional. Bien puedo decir sin jactancia, que como yo pensaba también el Señor. (SI, p. 163)*

La estética también se fundamenta en la precariedad del ser de las cosas, en lo que las cosas son potencial y no plenamente, como él mismo: un marqués

que no tiene donde dormir, un rey sin corona ni reino, héroes de voces cavernosas, tísicos, con mal de Parkinson, etc. La precariedad de todo es lo que permite imaginariamente dar la plenitud necesaria que completa esta realidad irrisoriamente incompleta. Está la Historia en el texto y hay en él historias de seres que no creen o que terminan por no creer. ¿Qué sentido puede tener la publicación de un texto así en 1904, 6 años después de que España hubiese perdido todas sus colonias, cuando todos los intelectuales y escritores se encuentran en una reflexión profunda sobre su país?

Hay pocos momentos en el texto de Valle Inclán que dan respuesta a esta interrogante, y lo hace a través del cinismo del marqués. En los momentos en que éste renuncia a su máscara:

*Yo callé compadecido de aquel pobre enclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza! (...) ¡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 guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! Amén" (SI p.95-96).*

El sentido que pudiera tener esta reflexión en el interior de la ficción, aparte de reivindicar la ficción o mentira sobre la historia, la fantasía sobre la verdad, es también exponer esa toma de partido en el personaje: ¿Qué sentido puede tener un héroe que no cree en la heroicidad, un don Juan que no cree en el amor? En la cita se declara el privilegio del carnaval sobre el dolor de las pérdidas coloniales y esto porque la historia del personaje se asemeja demasiado a la historia de España. Bradomín da su receta: quererse en sus propias miserias, la apoteosis del placer ante el dolor.

Concluyendo, no se cree en el mito que crea el poder sobre sí mismo, tampoco en el poder en sí. ¿En qué creer entonces?

Los ideosemas no-negados en el relato son pocos: 1) la verbalidad estética productora de mito, de espectáculo y de placer, 2) el sexo envuelto en una modalidad que es o figura transgresión, y 3) el seducir aunque *parezca* una acción carente de objetivo.

Resulta curioso que la última función de estas *Sonatas* sea indefectiblemente la muerte de las amadas. Esto parece formar también parte del proyecto del héroe. Está incluido como parte de un proceso que producirá el goce. Se



evidencia el cinismo del héroe cuando llora no por su amada (Concha) sino porque se siente como un dios al que se le extingue su culto, cuando se entristece por no saber si su amada (Maximina) murió efectivamente por él, cuando se regociga de ser comparado con Satanás, etc. Así, este ego resulta ser un yo acusado en su placer. La entidad interdictiva y piedra de choque a provocar está fuera del texto, la ley, el *nombre del padre* queda representada por la instancia del lector. Se puede decir que en el texto el lector puede seguir con simpatía al héroe hasta un límite de sus transgresiones. El texto violenta ciertas leyes de lo establecido y obliga al analista a definir lo establecido, lo aceptable, lo que vamos a definir como transgresión, nos sitúa en nuestra doble moral. Aceptamos lances de “simples infidelidades conyugales” pero el paradigma de las transgresiones también surge de una axiología. Lo condenable lo define el analista. Lo importante de este texto es esa indecibilidad, el no poder situar su verdad total, la perfección del disfraz. La escritura en las *Sonatas* posee ese carácter fundamental de seducir por su inasibilidad. Para J. Baudrillard (1979), la seducción es lo propio de la feminidad, y la feminidad, como principio de incerteza, hace *vacilar* los polos sexuales. No es ya el polo opuesto a lo masculino sino lo que puede abolir la oposición distintiva. El texto de Valle Inclán es un texto travestido, seduce por su indecibilidad ideológica, se lo semi-sitúa, es paradigma inédito: por un lado desmitificador del carlismo, de las ideologías colectivistas, del poder en general y del eclesiástico en particular, del poder de Dios y por otro lado mitificador del yo, reivindicador del narcisismo, propugnador de la necrofilia, del incesto, del machismo. Lo único que nos permite más o menos situar la ideología del texto es precisamente el carácter poco común de los últimos elementos del paradigma. Pero el placer del texto no se sitúa en su ideología posible sino en el juego de palabras para asir su ideología, en su verbalidad seductora: “...mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo al oír-la senti su extraño poder de seducción” (SP p.74, subrayo) ... pero el modernismo donde se lo quiere situar a Valle Inclán está definido como superficialidad, como vaciedad, mientras que la forma en Valle-Inclán, el gozar de las formas, queda como receta y propone al texto como goce, en todas las formas en que lo hace, conjura los contenidos mítico-ideológicos del hombre de principios de siglo: la racionalidad, las ideologías, los nacionalismos, etc.

El paradigma contradictorio que deja Valle Inclán con su personaje, los valores destruidos en el texto y los valores construidos-rechazables, están hechos para confundir, desorientar (seducir), forman parte de una propuesta estética, pero también forman parte de una propuesta ideológica: desentenderse de las preocupaciones históricas, desmitificar el poder, devaluar las ideologías conforman una ideología futurista respecto a la fecha de publicación del texto: la filosofía del desencanto de hoy.

*“El desencanto del mundo del que tanto ha hablado Max Weber, consiste también... en el fin de todo proyecto y normativa histórica totalizante, lo que significa además el fin de la ética, al menos en la forma que prevalentemente ha asumido en el pensamiento moderno”, (Vattimo 1986)*

El texto citado, propone que precisamente la era moderna ha desarrollado su corpus ideológico a partir de una moral kantiana.

*“Esta moral no prescribe ningún comportamiento determinado, no marca ningún valor específico, como no sea el de obrar por amor a la ley. Una acción, cualquier acción, es moral si no se hace por intereses personales, por inclinación, por costumbre o por pasión; es decir si se dejan de lado, se olvidan y se trasciende” (Vattimo 1986)*

La visión de la Historia en Valle Inclán que hacen algunos críticos “como escapada romántica a una idealización generosa del carlismo derrotado” (Eugenio de Nora, 1973), no es posible tomarla en serio. La lectura que hemos hecho ha puesto de relieve el carácter fundamentalmente irónico de su escritura. En cualquier caso, su desencanto se puede leer como denuncia de una ausencia: la del sentido de la historia.

*“Sin embargo, se puede intentar seguir el camino de Nietzsche: tratar de pensar que si la historia debe todavía tener un sentido, éste hay que buscarlo en la pérdida del sentido. La única filosofía de la historia que aún podemos profesar tras el fin de la filosofía de la historia (mito del progreso, de la revolución, etc.) es la que toma como propio el fin de la filosofía de la historia. (Vattimo 1986)*

No está ausente la Historia en las *Sonatas* de Valle Inclán, está valorizada en su desencanto, en la nostalgia de la ausencia de su sentido. Valle Inclán vivió este sentimiento con cierta precocidad. Hoy lo leemos y vemos que nuestro sentimiento postmoderno de la vida y de la Historia no era nuevo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean (1979). *De la Séduction*, Paris, Galilée.
- GREIMAS A.J. et COURTES (1979) *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- LACAN, J. (1957/58) "les formations de l'inconscient". *Bulletin de psychologie* tomo XII n<sup>os</sup>.2-3, 182-192.
- SECO SERRANO, C. (1973) *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX* Madrid, Guadiana S.A.
- VALLE INCLÁN, R (1983) *Sonatas* Madrid, Espasa Calpe.
- VATTIMO, Gianni (1986) "El fin del sentido emancipador de la historia" Madrid. *El País* 6/12