

NACIMIENTO DEL ESCRITOR Y DOBLE RETÓRICA DE APERTURA: FUNCIÓN DEL PRÓLOGO ALÓGRAFO EN *FEMENINAS Y CORTE DE AMOR*

Jorge Chen Sham
Universidad de Costa Rica

Hoy en día, nadie cuestiona el valor que aportan los datos que ofrece el nivel paratextual de los textos, en la configuración y en la producción de las estrategias pragmáticas de la literatura. En este sentido, en el paratexto se generan las condiciones básicas que pueden aclarar, desde un punto de vista sociológico, la inserción de un escritor en el dominio de la institución literaria y la significación que tal concurrencia aporta a la hora de analizar variables como la pertinencia social, el origen geográfico, el nivel de educación y sus lecturas preferidas.

En este sentido, no es casual que ese primer libro con el que un escritor inaugura su carrera y su producción, en el caso de Valle-Inclán, *Femeninas (Seis historias amorosas)*, sea, casi por tradición, prologado por una figura con autoridad, cuya función sea no tanto la presentación del libro como tal, sino el retrato del nuevo escritor que se ofrece al público lector. Veamos lo que dice Fernández Almagro en relación con este prologador:

“(Es) don Manuel Murguía, amigo íntimo del padre de Valle-Inclán, escritor de mucha autoridad en las letras gallegas (...)” (1966:25)

Precisamente, el prologador de *Femeninas* llena los requisitos fundamentales cuando se le atribuye a un tercero, a otra persona, la firma del prólogo. Se trata no solo de una persona con autoridad y competencia en lo que se refiere a su posición intelectual, sino también de una persona que conoce y mantiene vínculos con el novel escritor, por lo cual su dictamen y su parecer comportan también el sello de la autenticidad y la veracidad de quien es testigo ocular. Claro está, son los lectores contemporáneos a la puesta en circulación del texto los que saben descodificar esta intencionalidad pragmática del prólogo alógrafo en la denominación de Gérard Genette, de “alós” (otro) y “graphé” (letra), de otra mano (1987).

Es importante anotar, además, que este prólogo alógrafo constituye una mediación entre el libro y los lectores potenciales, así como también una mediación entre el escritor novel e inédito, en este caso, y los lectores. De igual manera, M. Murguía, como él firma, se configura como un receptor privilegiado del escritor Valle-Inclán, pues ha tenido el gran honor de leer el texto antes que otros y, por ende, su recomendación es, ante todo, una primera lectura del libro con la que responde a la deferencia del escritor.

Y es que en este nivel se juega toda la estrategia paratextual del prólogo, por cuanto Murguía se transforma en un intérprete y crítico literario que autoriza y aprueba el libro del escritor desconocido. Estamos entonces en lo que podríamos llamar, de ahora en adelante, una retórica de apertura que se motiva y se desarrolla en todos los niveles de la situación comunicativa: del libro, por la ubicación del prólogo en él, y del escritor, porque se trata de su primer libro. Es desde este punto de vista significativo que el prólogo refuerce esta noción de apertura con la imagen augural de la aurora:

Es el presente un libro que puede decirse por entero juvenil. Lo es por la índole de los asuntos, porque su autor lo escribe en lo mejor de la vida, porque ha de tenersele por un dichoso comienzo, y en fin, porque todo él resulta nuevo y tiene su encanto y su originalidad. Con él gozamos de un placer, ya que no raro, al menos no muy común, cual es el de leer unas páginas que se nos presentan como iluminadas por clara luz matinal, y en las cuales la poesía, la gracia y el amor, esas tres diosas propicias a la juventud, dejaron la imborrable huella de su paso. (Valle-Inclán 1974a:1275)

Contigüidad obliga, la luz de ese amanecer con la que irradia el nuevo escritor se asocia, en el proceso evolutivo del ser humano, con la juventud, representada aquí por el joven Valle-Inclán. Por eso, el prologista se esmera por destacar sus méritos y la importancia en el tratamiento del tema que, él, calificador y crítico privilegiado, ha sabido extraer del libro. En primera instancia, llama poderosamente la atención la insistencia con la que Murguía defiende el papel de Galicia en la conformación del escritor, en la medida en que es la tierra la que moldea el carácter y el estilo de un escritor; eco de aquellas ideas positivistas en las que el factor geográfico determina al escritor como lo afirma Hipólito Taine en su *Filosofía del arte*, en donde propone que la naturaleza geográfica (el medio) y la naturaleza del hombre (la raza) determinan las peculiaridades de la obra de arte, dice al respecto: "(...) para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso conocer con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de los tiempos a que ellos pertenecen (1944:6) y esto es posible porque la obra de arte posee un carácter esencial que le da su valor y su puesto en un conjunto. Para Taine, este carácter esencial "está impreso en el clima y en el suelo, en el vegetal y en el animal, en el hombre y en su obra, en la sociedad y en el individuo" (1944: 29) y puede encontrarse en las producciones artísticas; en la tierra contemplado como paisaje, en los tipos. En la historia de cada pueblo. Los planteamientos de Murguía corresponden a esta exaltación de la raza, del medio y del momento:

Tal es su mérito, y que nos hable de lo siempre eterno y siempre joven, en una forma, bajo un nuevo aspecto y con un encanto original (...) aunque un tanto malicioso, propio de la manera de ser de su pueblo. (Valle-Inclán 1974a:1275)

Porque hijo de su tiempo, pero así mismo hijo de Galicia, son en él manifiestas las condiciones especiales de los escritores del país. El sentimiento le domina, conoce la armonía de la prosa que aquí se acostumbra y no es fácil fuera. (Valle-Inclán 1974a: 1275-1276)

Tal y como lo expone Murguía, Valle-Inclán es un escritor "que ha nacido bajo el cielo de Galicia" (Valle-Inclán, 1974:8), lo cual se complementa con la idea de que el estilo de un escritor es producto del carácter de un pueblo, que lo condiciona e impregna su visión de las cosas, cuando Murguía dice que:

"(...) el autor de *Femeninas* se nos presenta con personalidad propia, ya por lo genial de sus facultades, ya porque le hallamos siempre fiel a su raza y sentimientos que le son propios" (Valle-Inclán 1974a:1275)

Dicho de otra manera, la naturalidad de un texto proviene precisamente de esa capacidad, en lo que se refiere a Galicia, "de lograr efectos, sugerencias, emociones artísticas y (...) por tanto, las relaciones que pretenden establecer entre el lector y la región española de la realidad son principalmente de orden afectivo e imaginario" (Risco, 1977:139). De esta manera, Murguía sabe descodificar, con pertinencia, uno de los rasgos que la crítica valleinclana reconocerá en su producción, a saber, la representación de un espacio gallego que permea y condiciona aquélla, buscando en esa capacidad referencial del lenguaje, la filiación con un entorno físico y social y el crítico Murguía comprueba efectivamente cómo el significado de la vida humana y también el de las producciones artísticas se explica por medio de esas fuerzas que lo determinan, la raza como hemos anotado más arriba, pero también el medio:

A todos dice que ha nacido bajo el cielo de Galicia. Hijo suyo, criado al pie de unos mares que tienen la eterna placidez de las aguas tranquilas, la refleja en todas sus páginas, donde cree uno percibir desde el acre perfume de los patrios pinares y de las hondas que los bañan hasta los blandos rumores de la ribera natal. (Valle-Inclán 1974a:1276).

Por otra parte, esta naturalidad del texto, que sabe traducir Murguía en conexión con la tierra, la gente y las psicologías gallegas, se desplaza hacia el tópico de la mayor o menor presencia del escritor en sus libros. Esta imbricación argumentativa que señala Murguía generará, como si fuese programado, las dos coordenadas de lectura que muy temprano otro crítico, Melchor Fernández Almagro, descodifica, en un artículo de 1936 aparecido en *Revista Hispánica Moderna*, cuando afirma que "los cuentos están motivados por emociones del paisaje gallego o mejicano, por historias y chismes galantes" (1988:25), y que genera el llamado criterio del autor en lo que Luis González del Valle acredita como "ingenua tendencia a creer que Valle-Inclán expresaba sus percepciones personales por medio de sus relatos" (1990:36, nota 18).

Si bien es cierto que estos elementos podrían leerse como autobiográficos, resalta Murguía cómo "la experiencia personal se convierte en criterio de autenticidad del texto" (Picado 1983: 45) en su doble vertiente: reconocer el elemento como autobiográfico y garantizarlo con la biografía personal del escritor. En este sentido, en primer lugar, Murguía aclara que las historias narradas por Valle-Inclán no son de carácter ficticio o inventadas, sino que tienen un asidero en la experiencia autobiográfica del joven escritor:

Aparentemente parecen invención, pero pronto se ve que son realidades. No se necesita mucho para comprender que el autor se limitó a dejar que hablasen su

corazón y sus recuerdos, permitiendo que desbordase en la plenitud de sus años juveniles y de sus horas de pasión-lo que el acaso de la vida hiciera suyo. (Valle-Inclán 1974a: 1276)

Y es que Murguía parece, en esta parte de su prólogo, recoger la tradición de la teoría del héroe, al presentar al escritor cumpliendo con la función clásica de las pruebas iniciáticas de las que él sabe extraer su lección y alcance. Entonces Murguía plantea cómo Valle-Inclán adquiere el conocimiento de sí mismo como condición previa a la escritura (Suleiman, 1979:24), de ahí la autenticidad de su relato:

(...) el autor de *Femeninas*, habiendo reunido sus *documentos humanos*, los lances que nos cuenta y las heroínas que se nos presenta sean lo que se dice producto de la *experimentación*, en la cual va mezclado mucho de lo que él conoce de propio conocimiento y algo también de lo que vio y oyó por el mundo (...) (Valle-Inclán 1974a:1277, subrayado del autor)

Así, este conocimiento auténtico de sí mismo conduce a lo que Jean Starobinski llama la divergencia y la identidad de todo sujeto autobiográfico, a causa de esa distancia entre el presente y el pasado del héroe. El sujeto autobiográfico únicamente puede abordar los acontecimientos desde su situación presente y a partir de la conciencia que tenga de ese proceso. Como lo recuerda Starobinski, el presente de la escritura sirve de punto de discriminación a la hora de seleccionar lo vivido, por lo que "al recoger su imagen en la actualidad, no puede dejar de imponerle su forma y su estilo" (1974: 67) y el relato se carga de ese estilo que actualiza y trae del pasado reciente los amores juveniles, los cuales cobran vida y animan la conciencia del escritor. Por eso, no hay distancia entre lo vivido y lo contado; dice al respecto Murguía:

Y como ni el más breve espacio ha querido su autor que mediase entre el suceder ayer y el contarlo hoy, de ahí que el relato conserve el calor de las cosas que acaban de pasar a nuestra vista o dentro de nosotros mismos. Así es patente en la rapidez de la acción y en los detalles, claros, precisos, movidos. (Valle-Inclán 1974a:1278).

Vistas así las cosas, el prólogo de Murguía desemboca en lo que parece el movimiento lógico a este proceso de aprendizaje con el que desea impregnar el recorrido biográfico de Valle-Inclán, pues lo conduce hacia la asunción de un modo de ser, hacia una madurez que le permite presentarse al gran público, calificado por Murguía como "un dichoso comienzo y una segura promesa (literarios)" (1974a:1279) y de que su carrera es una consecuencia válida y cierta. Aunque no lo diga abiertamente, el prologista augura al joven escritor un éxito, garantizado, según él, por el conocimiento adquirido. Y es que la remisión al anecdotario personal, la conversación que Murguía tuvo con el padre de Valle-Inclán, no solo marca la filiación de lo que podemos llamar el poder de las raíces, parafraseando a François Gantheret en su sugestivo artículo, pues relaciona al escritor con sus orígenes y con una norma proveniente de sus antepasados (1973: 95-113), sino que permite, sin que llegue a una apología total, valorizar la adquisi-

ción del conocimiento en una doble dimensión. Esto sucede cuando evoca lo que tanto él como el padre discutían en sus conversaciones:

“(...) la patria gallega y la poesía que habrá encantado mis horas solitarias” (Valle-Inclán 1974a: 1279)

Bajo tales atributos y acuerpado por una tradición familiar, que sirve como base a la hora de evaluar y discriminar, por ese conocimiento que ofrece el haber vivido, experimentado y estudiado, solo le resta al joven escritor presentarse; de ahí que a la adquisición del saber sigue la era de la acción como dice Suleiman (1977: 31) y, para Murguía, Valle-Inclán lo hace con creces: “(...) la obra era el primer intento de definir su estilo y edificar una base íntegra para su producción” (Lima 1992: 30).

Por otra parte, sabemos muy bien que Valle-Inclán no volvió a hacer ninguna otra edición de este primer libro, pues éste y *Epitalamio* (de 1897) fueron refundidos en *Corte de amor* (primera edición de 1903), cuya versión definitiva es la de 1922, en el volumen XI de su *Opera omnia*, publicado por la Sociedad General Española de Librería. Luis González del Valle ha realizado un pormenorizado análisis de las estrategias narratológicas de este corpus de narraciones; sin embargo, no plantea, en su estudio, las posibilidades que ofrece el estudio del paratexto en un análisis que involucre sus programaciones pragmáticas al contrato de lectura; esta correlación paratexto y cotexto, como es llamada por Leo Hoek en su voluminoso libro sobre titología (1981), está por hacerse. Desde nuestra óptica, es fundamental observar cómo Valle-Inclán incluye el prólogo de Manuel Murguía a la edición de 1922 de *Corte de amor*, sustituyendo así su “Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”; un verdadero prólogo autorial acompañando la primera edición de 1914 de la *Opera omnia* (Perlado, Páez y Cía, Editores). Se trata del mismo prólogo de Murguía para dos textos que, aunque la crítica valleinclana haya considerado sus interferencias y la refundición ulterior de *Femeninas* en *Corte de amor*, son, en materia de historia de recepción literaria, dos libros diferentes.

¿Por qué Valle-Inclán añade este prólogo de Murguía a un libro posterior? No nos interesa ensayar una explicación biográfica en sentido estricto. Recordemos que, en palabras de Murguía, su recomendación sirve para verificar el nacimiento de un nuevo escritor dentro de una retórica que resalta el paradigma de la aurora como tópico para describir los comienzos literarios de Valle-Inclán y si nos detenemos con atención en el prólogo de Murguía colocado en *Corte de amor*, han sido eliminadas las referencias explícitas a *Femeninas* y un párrafo en el que se acentúa la autenticidad del texto por la referencia individual que se hace de cada una de las heroínas de *Femeninas*. Por el resto, el prólogo de Murguía permanece intacto.

De manera que la pregunta obligada es ¿qué función posee el prólogo de Murguía insertado ahora en *Corte de amor*? ¿Por qué no lo agregó, por ejemplo, a *Jardín umbrío*, publicado en el mismo año de 1903? En primer lugar, como lo dijimos más arriba, el prólogo de Murguía únicamente se incluye hasta el año de 1922 y éste insiste, precisamente, en el tópico del nacimiento de un escritor. Al escudriñar su producción anterior, en lo que podemos llamar un proceso recapitulativo, ¿no estará Valle-Inclán reinterpretando su biografía y su producción en cuanto proceso abierto a dotar de nueva significación y, por eso, se atreve, en 1922, a recolocar el prólogo de su amigo y mentor? Ya Valle-Inclán nos ofrece un ejemplo capital

de tal capacidad en *La lámpara maravillosa* (publicado en 1916, pero anterior a esa fecha), en donde explora esa necesidad de una conciencia "cósmica" o valorativa que integra, a partir de un punto de vista estético y creativo, la divergencia entre pasado y presente del sujeto, lo cual le permite concebir su autobiografía como un camino de iniciación y aprendizaje (Chen 1996). Y, desde este punto de vista, la muerte simbólica del iniciado se materializa en forma de una exco-riación o cambio físico y corporal, dice en *La lámpara maravillosa*:

Al cumplir los treinta años, hubieron de cercenarme un brazo, y no sé si remon-
taron el vuelo (refiriéndose a "los sueños de aventura") o se quedaron mudos.
¡En aquella tristeza me asistió el amor de las musas! Ambicioné beber en la sa-
grada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que ha-
blasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi *Estética*. (Valle-
Inclán 1974b:523).

Al exponer los pormenores de su iniciación, en un proceso reevaluador, Valle-Inclán ex-
plica ésta como el tránsito por un umbral, de una transición de la adolescencia hacia la adultez. En
palabras de Carol Maier, quien ha analizado este pasaje, "señala el período de purificación estéti-
co-espiritual que posibilita una nueva experiencia de la belleza y la formación de su primera nor-
ma" (1981:102), de la que ahora sabe extraer "implicaciones significantes" (loc. cit.). Recordemos
que los críticos señalan esta "norma" como la que coincide, en efecto, con su primer éxito literario
a partir de 1903, año de la publicación de *Corte de amor*. ¿No estará el Valle-Inclán de 1922 rein-
terpretando sus inicios literarios?, por lo que se permite ubicar, en un doble movimiento, su naci-
miento como escritor y la fecha de término de su proceso de aprendizaje.

Así, su entrada en la "república de las letras" se hace sobre la base de algo más decisivo
que la simple publicación de un primer libro (de ahí que se refunda *Femeninas* en otros textos),
por lo cual confirma aquella tesis con la que Francisco Risco ha insistido a partir de sus traba-
jos: "esas convicciones filosóficas y estéticas" que desarrolla *La lámpara* aparecen como una
fuerza centrípeta que redinamiza esa constante búsqueda de una perspectiva demiúrgica, capaz
de destruir la racionalidad y la historia (1986:435 y 449) y capaz también de permitirle reformu-
lar su escritura "por una rigurosa voluntad estética" (Risco 1977: 101). Solo de esta manera
se comprendería que el prólogo de Murguía aparezca de nuevo y sustituya, en la versión 1922
de *Corte de amor*, la "Breve noticia" en la que el propio Valle-Inclán problematizaba su camino
de aprendizaje y que Eliane Lavaud rescata en un artículo de 1974.

En efecto, Eliane Lavaud rescata este prólogo que el propio Valle-Inclán deshecha y ex-
plica su transmisión textual al señalar que el escritor reelabora un artículo anterior aparecido en
La Ilustración española y americana, del 22 de febrero de 1902; lo retoma luego, como prólogo
alógrafo, para servir de introducción a la colección de relatos de Almagro San Martín, *Som-
bras de vida*, publicado en 1903 y lo revisa con pequeñas modificaciones como prólogo en la
edición 1908 de *Corte de amor* (1974: 353-354). Por otro lado, el gran interés que muestra Elia-
ne Lavaud por esta "Breve noticia acerca de mi estética" se encuentra en sus implicaciones para
comprender la polémica del modernismo español y su recepción; ella analiza la forma en que
Valle-Inclán retoma las acusaciones de los detractores del modernismo para reivindicar su per-
tenencia y ubicación institucional dentro de esta estética. Dicho de otra manera, Valle-Inclán,

agrega Lavaud, pretende esbozar los orígenes del modernismo e intenta definirlo: "(...) il se fait le théoricien du mouvement, expliquant comment il est né et en quoi il consiste" (1974: 362).

Sin embargo, es necesario agregar que esta explicación de los orígenes también es la suya, en la medida en que el escritor se posiciona frente a la estética vigente y se inserta, de manera pública e institucional, en el campo de las letras; remite, pues, a una aparición y a un enfrentamiento intelectual que le permite descubrir su proyecto vital y el valor de su propio camino. No es casual entonces que la "Breve noticia acerca de mi estética", más allá de los datos ofrecidos para la polémica modernista, sea, como lo anuncia su título, un prólogo de carácter autobiográfico, en donde el escritor problematiza sus inicios literarios y su proceso de aprendizaje:

Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal, a buscarlo hecho, imitando a los escritores del siglo XVIII. Leyendo a los antiguos aprendí donde se hurtan esos postizos clásicos (...) De esta manera hice mi profesión de fe modernista: buscarme en sí mismo (sic) y no en los otros. (Valle-Inclán, en Lavaud 1974: 372).

Esta modalidad de acceso a la vida intelectual, mediante la determinación de aquella posición estética que asume y a la cual él adhiere, aunque es innecesario analizar aquí pues ya lo ha hecho con gran pertinencia Lavaud en el artículo citado, constituye el principio de estructuración de parte de su producción literaria, en la que priva la exploración del sujeto y de los procedimientos para tal indagación. Por esta razón, encontramos una problematización del yo como disponibilidad para repensarse y disponer de sí mismo, el cual es constantemente reafirmado o revisitado; así comienza el prólogo:

He aquí un libro de juventud, un libro escrito en esa edad dichosa de sueños y de esperanzas. ¡Hoy esa edad me parece ya casi lejana! Al releer estas páginas, que después de tantos años tenía casi olvidadas, he sentido en ellas no sé qué alegre palpitar de vida, qué abrioleña lozanía (...) (Valle-Inclán, en Lavaud 1974:370).

De la misma forma, ciertos pasajes en los que habla de la estética "modernista" que, en opinión de William Risley, correspondería mejor al simbolismo, pueden reinterpretarse a la luz de lo expuesto anteriormente:

La condición característica de todo arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. (Valle-Inclán, en Lavaud 1974: 373).

Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas, entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. (Valle-Inclán, en Lavaud 1974:374).

Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es la que constituye el 'modernismo' en la literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y co-responderlas entre sí (...) (Valle-Inclán, en Lavaud 1974: 374).

Y es que el proceso autobiográfico es homologable al acto de creación poética según el simbolismo, para el cual se deriva "de la íntima experiencia subjetiva y estética del individuo, pero la poesía surge de la mediación o interpenetración del yo con su objeto externo (...). El poeta no procura describir sino sugerir y evocar calculadamente una intuición, una emoción o ese conjunto de emociones" (Risley 1992: 56). Y esto mismo es lo que intentará procesar y definir operatoriamente Valle-Inclán, lo mismo concluye Eliane Lavaud: "Au cours des ans, affirmant de plus en plus sa personnalité, il remodèlera les données premières" (1974: 370). Tal concepción le permite revisar y corregir incesantemente las narraciones de los primeros años y explicarlas las causas por las que permuta, además de esos rasgos resumidos en la retórica de apertura, su prólogo por el de Murguía.

Recordemos, en efecto, que tanto *Femeninas* como *Epitalamio* no obtuvieron el favor del público y no fueron publicados más, esos escauceos iniciales desembocarán en lo que las clasificaciones tradicionales de la producción valleinclaniana denominan la fase esteticista que culmina con *La lámpara maravillosa*, al mismo tiempo concreción de su ideario estético y relato de su biografía iniciática. Este planteamiento se enriquece, si asumimos las tesis de William R. Risley, para quien *La lámpara* constituye, desde el punto del ejercicio simbolista, una indagación de los alcances y posibilidades de tal estética, dice al respecto:

(...) el narrador de *La lámpara* se vale de definiciones, doctrinas y principios mucho menos que de *analogías* que representan la búsqueda y el conocimiento de la belleza como una serie de experiencias espirituales. De esa manera Valle hace al lector experimentar la búsqueda estética -aun con toda su rica ambigüedad-, recreándola en sí. (1992: 94, subrayado del autor).

Tal tematización del oficio de poeta dentro de una escritura que reflexiona sobre sus propios límites es expresión de la estética simbolista (Risley 1992: 95); también es una constante de la perspectiva del demiurgo, que ofrece una imagen siempre cambiante, parcial y hasta deformante, según aclara Risco (1977), pero que, como ya hemos analizado (Chen 1996), se debe a la necesidad del sujeto por situarse en su circunstancial proceso y por perfilar de sí mismo una imagen siempre auténtica y actualizada.

Bibliografía

Chen Sham, Jorge. 1995. "Autobiografía y relato de formación en *La lámpara maravillosa*". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 21 (1), por aparecer.

- Fernández Almagro, Melchor. 1966. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus Ediciones.
- . 1988. "La literatura de hoy. Ramón Valle-Inclán: vida y obra". En Ricardo Doménech (ed.). 24-33.
- Doménech, Ricardo (ed.). 1988. *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Gabriele, John (ed.). 1992. *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Gantheret, François. 1973. "Le pouvoir des racines". *Nouvelle revue de Psychanalyse*. (8): 95-113.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. París: Editions du Seuil.
- González del Valle, Luis. 1990. *La ficción breve de Valle-Inclán: Hermenéutica y estrategias narrativas*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Hoek, Leo. 1981. *La marque du titre: dispositifs sémiotique d'une pratique textuelle*. París: Mouto-éditeur.
- Lavaud, Eliane. 1974. "Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernismes". *Bulletin Hispanique*. 76 (3-4): 353 - 375.
- Lima, Robert. 1992. "Rutas vitales y literarias de Valle-Inclán". En: John Gabriele (ed.). 25-49.
- Maier, Carol. 1981. "Notas sobre melancolía y creación en dos narradores valleinclanescos: el Marqués de Brandormín y el poeta de *La lámpara maravillosa*". *Revista de Estudios Hispánicos*. 15(1): 99-108.
- Picado, Manuel. 1983. *Literatura, ideología, Crítica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Risco, Antonio. 1977. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos.
- . 1986. "Las dos columnas del templo de Salomón (proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 10(3):433-449.
- Risley, William R. 1992. "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán". En: John Gabriele (ed.). 53-95.
- Starobinsky, Jean. 1974. *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus Ediciones.

Suleiman, Susan. 1979. "La structure d'apprentissage: *Bildungsroman* et roman à thèse". Poétique (37): 24-43.

Taine, Hipólito. 1944. *Filosofía del arte*. México D.F.: Editorial Nueva España.

Valle-Inclán, Ramón del. 1974a. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid: Editorial Aguilar.

_____. 1974b. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Editorial Aguilar.