



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS COLEGIO DE
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**LA REDENCIÓN DEL ESPERPENTO EN LA
DEFORMACIÓN DE LOS ESPEJOS CÓNCAVOS:
EL ANIQUILAMIENTO VALLESCO EN *LUCES DE
BOHEMIA***

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

JOSÉ MARÍA PALACIOS CORTÉS

**ASESOR:
LIC. RAÚL AGUILERA CAMPILLO**

MÉXICO D.F.

ABRIL 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Margarita, mi madre, por darle la espalda a la quietud
reclamando, a no sé qué milenaria deidad,
su derecho a modelar sonrisas en los rostros ajenos,
tras sentir siete décadas como una lágrima
y una lágrima como un abrazo.

Y a José María, mi padre, que huyendo de la sucesión de los días
vislumbró un santuario, más que en los números en el álgebra,
al que regresa hoy, con el debido respeto de los pies descalzos,
tras comprender el día como madera.

El presente trabajo es el fruto de una intuición nacida tras la lectura de *Luces de bohemia*, es verdad. Pero no es menos verdad que, mucho antes, *El elogio de la locura* ya estaba insembrado con esa misma intuición. Cabe preguntarse si ésta le pertenece a Erasmo, a Valle-Inclán o a mí. Ahora puedo responderme, con Jung, que le pertenece a todos, pero que no todos lo sabemos. Esta misma verdad vale para la relación entre el maestro y el discípulo (acaso sea ésta la relación entre Erasmo y Valle-Inclán). En todo caso, entre esas dos obras maestras de la literatura (y otras más, por supuesto) y mi conciencia, hubo una inteligencia intercesora que, dueña de esa propiedad unánime, la regala todos los Lunes consciente de que tal unanimidad sólo puede regalarse envuelta en cristales. Me refiero a la Mtra. María de Lourdes Penella. Sus cristales, de pronto, eran míos, sin más concurso que los cristales suyos. Temo que la palabra *gracias* aluda a los vulgares actos. Estoy seguro que entre el verdadero maestro y su discípulo hay un “no-acto”, eso que solíamos llamar la *Gracia*.

J.M.P.C.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1	
CAPÍTULO I LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA DEL ESPERPENTO, SEGÚN LA MATEMÁTICA DE LOS ESPEJOS CÓNCAVOS		
Anamorfismo y la Filosofía del Esperpento.....	7	
Topología y la Cosmogonía detrás del Esperpento.....	17	
CAPÍTULO II EL PROCESO DE ANIQUILAMIENTO EN <i>LA LÁMPARA MARAVILLOSA</i>		24
Introducción a la Cosmovisión de la <i>Lámpara Maravillosa</i>		
El Primer Problema de <i>La Lámpara Maravillosa</i> : el subtítulo y el índice.....	25	
El Segundo Problema de la <i>Lámpara Maravillosa</i> : la metáfora y la abstracción.....	31	
El Movimiento.....	37	
El Aniquilamiento.....	41	
La Recta y El Círculo.....	61	
El Principio de Inducción Matemática: la intuición del uno y del infinito.....	67	

CAPÍTULO III EL PROCESO ESTÉTICO ORIGINARIO EN <i>EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA</i> Y EL PROCESO DE ANIQUILAMIENTO EN LA <i>LÁMPARA MARAVILLOSA</i>	83
--	----

CAPÍTULO IV EL ANIQUILAMIENTO DE MAX ESTRELLA VISTO A TRAVÉS DE LA CURVA DEL PROCESO ESTÉTICO ORIGINARIO.....	100
--	-----

Escena I.....	102
---------------	-----

Escena II.....	107
----------------	-----

Escena III.....	110
-----------------	-----

Escena IV.....	112
----------------	-----

Escena V.....	115
---------------	-----

Escena VI.....	117
----------------	-----

Escena VII.....	119
-----------------	-----

Escena VIII.....	121
------------------	-----

Escena IX.....	125
----------------	-----

Escena X.....	130
---------------	-----

Escena XI.....	134
----------------	-----

Escena XII.....	140
-----------------	-----

CONCLUSIONES.....	149
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	155
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Tal vez se ha escrito mucho sobre aspectos aislados de la obra de Ramón del Valle Inclán y, en particular, sobre su *esperpento*; incluso puedo afirmar que, en cuanto a las estructuras formales —permítaseme explicar que no hay aquí pleonasmismo alguno, si suponemos que existen otras estructuras híbridas, de índole formal e informal como, por ejemplo, el *símbolo*, y hasta estructuras puramente informales, como el *arquetipo*; conceptos entendidos según el pensamiento teórico de F. Nietzsche, M. Eliade y C. G. Jung, entre otros— constitutivas del *esperpento* como género literario, sabemos casi todo. No obstante, es un hecho que la literatura crítica sobre este extraño género, orientada hacia una tesis generalizadora, capaz de explicar convenientemente todas sus singularidades, es escasa. De hecho, en mi experiencia (mi universo bibliográfico se restringe al material disponible en las bibliotecas de la UNAM que, si bien es limitado, ha sido suficiente para la consecución de mis objetivos) al emprender esta investigación, sólo encontré dos tesis de carácter generalizador (una sobre el *esperpento* y la otra respecto de toda la obra vallesca), se trata de *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo ibérico»* (1966) y *El demiurgo y su mundo* (1977), ambas de Antonio Risco. Hay otro intento generalizador en *El centro del círculo: «La lámpara maravillosa» de Valle-Inclán* (2007), de Virginia Garlitz; pero constituye, en realidad, una hipótesis, no comprobada, de que la clave de toda la obra vallesca está en esos «*ejercicios espirituales*» (hipótesis, por cierto, que se ha verificado afirmativamente en mi investigación). En contraste, un buen ejemplo de la abundancia de trabajos aislados no-totalizadores está en la *Suma valleinclaniana* (1992). Otra prueba de la abundante crítica nos la da Alonso Zamora Vicente en la «Advertencia a la segunda edición» de *La realidad esperpéntica* (1969): “No era de extrañar, pues, que la crítica se ocupase, desde muy diversos ángulos, de esta nueva

orientación [se refiere a la nueva estética de Valle, el *esperpento*]].¹ Y en el inicio del primer capítulo, «Un espejo al fondo»: “He aquí, transcrita, la cita inicial de lo que ya se ha convertido en un lugar común. Los espejos cóncavos como fuente de toda deformación, y los concretos espejos del Callejón del Gato como recurso para explicar esa deformación (...)”.²

En la misma advertencia, Alonso Zamora afirma que toda esa crítica, distribuida en tres etapas o momentos distintos (según el distanciamiento temporal con la publicación de *Luces de bohemia*), carecía del rigor y la profundidad necesarios.³ No obstante, en 1966 (tres años antes de la primera edición de *La realidad esperpéntica* (1969) y un año antes de la aparición del *Asedio a «Luces de bohemia»* (1967), tesis que constituye la mayor parte de aquella), Antonio Risco publica *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El ruedo ibérico»*, tesis totalizadora, repito, que se propone explicar el orden estético que rige a todos los *esperpentos* y que, desde mi perspectiva, representa el análisis estilístico más agudo y exhaustivo de este género y la tesis más brillante sobre el principio estético que lo genera; a saber, la *visión demiúrgica* (aunque Risco no haya podido vislumbrar todo el alcance de este principio). Para Risco, los postulados estéticos del *esperpento* pueden rastrearse no sólo en las palabras de Max acerca de los espejos cóncavos, sino en otras cuatro obras vallescas:⁴ *La lámpara maravillosa* (1916), los dos primeros poemas de *La pipa de Kif* (1919), la *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920) y el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921). Cito a estos dos críticos del *esperpento* porque representan dos posiciones antagónicas entre sí, que bien pueden resumir toda la crítica alrededor de este particular género literario, al menos en lo que concierne al sentido hermenéutico, a lo que está justo antes y después del *esperpento*, es decir, el principio que lo genera y el destino al que se dirige (repito, las estructuras formales de los *esperpentos* han sido muy estudiadas y están perfectamente

¹ Alonso Zamora, Vicente. *La realidad esperpéntica (aproximación a «Luces de bohemia»)*. Madrid: Gredos, 1988, pág. 17.

² *Ibidem*, pág. 15.

³ *Ibidem*.

⁴ “Por lo cual ambas direcciones [se refiere a la obra vallesca de carácter modernista y a la de carácter esperpéntico], aparentemente contradictorias, no representan sino la cara y la cruz de la misma estética. [...] He creído confirmar esta aserción con la cuidada lectura de los textos en que el Demiurgo [Ramón del Valle Inclán] expone sus ideas estéticas. Tales son el libro de meditaciones estéticas («Ejercicios espirituales») *La lámpara maravillosa* (1916), los dos primeros poemas de *La pipa de Kif* (1919), la *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), algunas escenas de *Luces de bohemia* (1920) y el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921). (Risco, Antonio. *El demiurgo y su mundo (hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán)*. Madrid: Gredos, 1977).

descritas, pero todavía no hay una tesis global que pueda explicar a todas ellas sin caer en contradicción). Para Alonso Zamora, el esperpento de *Luces de bohemia* no representa deformación especial alguna, más allá de la popularísima deformación que nos brinda la *parodia*,⁵ de donde concluye que su carácter es absolutamente referencial. Para Risco, en cambio, el carácter de éste y todos los *esperpentos* es no-referencial o, como él lo llama, *esteticista*,⁶ para referirse al hecho de que en los esperpentos (y también en los textos de carácter modernista) la realidad está tan deformada que ha perdido su sentido y adquirido uno nuevo para Valle —asegura Risco—, de refugio o *espacio redentor*, en franca ruptura con el espacio real y de índole “opresora”. Cada uno ofrece argumentos sólidos a su favor y, lo más curioso, ¡cada uno ofrece argumentos sólidos en su contra! Alonso Zamora concluye que en *Luces de bohemia* no hay deformación y, al mismo tiempo, afirma que sí la hay, en el lenguaje, y hasta le pone nombre: “grotesco artístico”;⁷ que consiste, por un lado, en una función simplificadora y generalizadora y, por otro, en mezclar dos cosas o condiciones de distinta naturaleza, en particular la vulgaridad y el dolor, para crear “algo” que a su vez produzca risa y sufrimiento y, al final, “irrefrenable angustia” en el lector-espectador. Por su parte, en *La estética de Valle-Inclán*, Risco parte de la premisa de la “ley de contrarios”,⁸

⁵ Al final de *La realidad esperpéntica*, Alonso Zamora concluye: “Vemos a *Luces de bohemia* como el reverso paródico de un periódico corriente [...] ¿Seguiremos hablando pomposamente de «deformación», «desmitificación», etc.? No. Vemos el esperpento encadenado a situaciones y tareas de su tiempo, específicamente teatrales”. (O. C., págs. 207-208).

⁶ En *El demiurgo y su mundo*, Risco dice: “Como pretensión fundamental de Valle-Inclán, denominador común de toda su obra, había señalado yo entonces [se refiere a su obra previa, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos* y en «El ruedo ibérico» (1966)] un riguroso esteticismo [...] Esteticista viene a ser equivalente, pues, de artista formalista, y en el caso concreto de la literatura, de estilista en el más superficial sentido de la palabra. Pero no era esto, de ninguna manera, lo que yo quería decir, sino que, detestando este escritor [...] el mundo en que le había tocado vivir, e incapaz de acogerse al estímulo de ninguna otra idea de orden político, social o religioso, buscaba refugio contra él en el culto de determinada belleza [aquí, a todas luces, Risco se contradice, pues un escritor que no se acoge a estas ideas es, sin duda, un superficial estilista], la de su propio arte.” (O. C., pág. 64).

⁷ “La deformación idiomática es el gran brillo, el prodigio permanente del esperpento” (O. C., pág. 138). En otra parte: “La lengua del esperpento se me aparece ahora como un verdadero prodigio artístico, levantado sobre punzantes realidades, reducidas a un último brillo, a una delgadísima alusión” (O. C., pág. 8). En otra parte: “Cualquiera de las frecuentes mezclas de tono y esfera coloquiales de *Luces de bohemia* es un grotesco artístico [...] La consecuencia es el desplazamiento, el colocar cosas y hombres fuera de su quicio ortodoxo, haciéndoles mudarse al reino del absurdo [...] Y un sentimiento de irrefrenable angustia es la sensación última, el amargo sabor de boca que deja la pesadilla nocturna de *Luces de bohemia*”. (O. C., págs. 153-155).

⁸ “El estatismo de la obra de Valle-Inclán que he señalado contribuye a dar a la misma su profundo carácter dramático. [...] ese estatismo no impide el drama, porque éste, en esencia, no impone más que la tensión de fuerzas contrarias, que, naturalmente, puede durar un solo instante, y que no necesita solución, pues ésta —positiva o negativa— supone precisamente su fin. [...] Cada escena, cada parte, cada pequeño fragmento de las

según la cual, en los *esperpentos* (y el resto de la obra vallesca), en todos los niveles existe una constante tensión de fuerzas contrarias, *lo positivo y lo negativo*, que se encuentran en perfecto equilibrio y, por tanto, ninguna de las dos vence a la otra. Sin embargo, concluye que, en los *esperpentos*, vence la fuerza negativa, la deformación esperpéntica, es decir, la “destrucción de la realidad”⁹ a fuerza de simplificación exagerada (asimismo concluye que en las obras no-esperpénticas vence la fuerza positiva, la “idealización de la realidad”). No hay duda, pues, que se ha escrito demasiado sobre el hecho de que existe algo así como una “teoría del *esperpento*”, y de que ésta puede ser explicada a partir de los celeberrimos espejos (cóncavos) del Callejón del Gato. Pero, en realidad, no sabemos nada sobre dicha teoría. Este vacío es lo que ha motivado la realización del presente trabajo.

Como podemos ver, entonces y ahora, cuando tratamos de sumergirnos en *Luces de bohemia* o cualquier otro *esperpento*, las preguntas que nos asaltan siguen siendo las mismas: ¿deformación o no deformación?, ¿carácter referencial o no? En esencia, estamos igual que al comienzo. El problema esperpéntico sigue vigente. ¿A qué se refiere Valle cuando pone en boca de Max, por ejemplo, los conceptos de *deformación grotesca* y *deformación sistemática*? ¿Por qué la intención de Valle de aludir al *esperpento* como una concepción filosófica, como un principio estético y como un género literario? ¿Cuál es la verdadera relación entre estos tres criterios? ¿Qué los une y qué los separa? Estoy convencido de que la respuesta a estas preguntas se oculta detrás de esa poderosa imagen que constituyen los espejos cóncavos. Y que una vez respondidas satisfactoriamente, obtendremos ese “principio generador” de los *esperpentos*. Eso que conocemos como “deformación esperpéntica” existe, es un hecho literario que Alonso Zamora percibió, de manera parcial, como “grotesco artístico”, que no es otra cosa que la función simplificadora que detectó Risco, junto con la función multiplicadora, que también éste reconoció. Pero, contrario a lo que piensa Alonso Zamora, la deformación

obras de Valle están colmados de dramatismo, es decir, [...] de un complejo sistema de fuerzas contrarias que se extienden desde el asunto hasta el lenguaje.” (O. C., págs. 193-194).

⁹ “Hemos visto que la deformación esperpéntica sigue el siguiente camino: simplificación de los elementos recogidos de la realidad. Ello determina, como consecuencia inmediata, la abstracción de las condiciones individuales [...] Tal proceso de abstracción se produce en muy diferentes planos: las formas se reducen a geometría, las cualidades más accesorias adquieren valor simbólico, las personas se transmutan en tipos [...] Pero la estilización se prosigue sistemáticamente. He aquí que este fugaz mundo conceptual se desorbita y deforma. Se destruyen los perfiles de todos los elementos [...] Todo concluye por anularse en un caos delirante. La acción del espejo cóncavo ha alcanzado su meta. La realidad que Valle quería destruir está, en efecto, abolida”. (O. C., págs. 267-268).

esperpéntica no es simplemente paródica e inferir todas sus reglas a partir de los espejos cóncavos¹⁰ sí es posible. Por otro lado, contrario a lo que piensa Risco, el sentido de tal deformación sí es profundamente referencial, en cuanto alude de manera permanente a la *realidad absoluta*. En el presente trabajo voy a comprobar que, a partir de los espejos cóncavos y de los seis puntos en que Max define su *Esperpento*, es posible deducir un proceso peculiar de transformación humana, de índole cognoscitiva y conductual (que Valle denomina “aniquilamiento” en *La lámpara maravillosa* y nadie ha advertido, a excepción de Gustavo Umpierre, quien lo ha notado, apenas parcialmente, como una “evolución de lo dionisiaco” — sin explicar, por supuesto, este concepto ni describir adecuadamente su mecánica— en el personaje central de *Divinas Palabras*, Mari-Gaila)¹¹ que, a su vez, coincide con la vasta y antigua cosmovisión helénica (contenida en mitos, dramas épicos, dramas trágicos, fábulas, diálogos platónicos, etc., etc.), erigida sobre tres ejes primordiales: una metafísica, una ética y una estética. Al final, comprobaré que esta cosmovisión constituye aquel “principio generador” del *Esperpento*, como teoría (metafísica y estética) y como género, capaz de ofrecernos el justo sentido hermenéutico de esta pequeña obra, dialéctica y no teatral, como se le ha querido clasificar y calificar en muchas ocasiones, que es *Luces de bohemia*. No tengo duda de que sólo a partir del esclarecimiento de esta obra es posible desentrañar el sentido trascendental de la obra completa de Valle. Este título posee, en mi opinión, la carga simbólica más intensa de todos: muerte y resurrección, nada más. Ya se ha afirmado que es la obra “bisagra” de toda la producción vallesca; es decir, el libro que marca cierto abandono de la estética modernista y el surgimiento de la esperpéntica. Estoy seguro que Max Estrella nos va a explicar, después de comprenderlo cabalmente, al más polémico y al más oscuro de los alter-ego de don Ramón del Valle Inclán, el marqués de Bradomín, que se pasea inmortal por casi toda la obra de éste y que, seguramente, guarda la segunda mitad de la clave vallesca.

¹⁰ En el primer capítulo de *La realidad esperpéntica*, Alonso Zamora comienza la exposición de su tesis con una excelente pregunta, a la cual responde inmediatamente de manera negativa. La pregunta es: “¿Es posible subordinar el nacimiento de una forma literaria a la condición previa de unos espejos?”. (O. C., pág. 17).

¹¹ “Dos de estos conceptos, lo “dionisiaco” y el “élan vital”, representan una noción dinámica y anti-determinista del fenómeno vital. Ambos están concebidos como oscuras fuerzas operantes en la psiquis o en la materia, cuyas energías son en algún grado susceptibles de dirección y de evolución. Enclavada en esta zona del pensamiento vitalista surge la inspiración para el personaje central, Mari-Gaila.” (Umpierre, Gustavo. «Divinas palabras»: *alusión y alegoría*. Madrid: Castalia, University of North Carolina, 1971, pág. 12. Estudios de hispanófila).

El método de análisis empleado a lo largo de mi investigación es la hermenéutica que, según Helena Beristáin, se basa en el análisis narratológico y en el análisis por campos semánticos. La exposición de mi trabajo está organizada según el método inductivo. Parto de la exposición que hace Max, en *Luces de bohemia*, de su “Esperpento”, para dar una explicación preliminar de éste a partir de las propias palabras de Max, y después asociarlo con el “aniquilamiento” descrito por Valle en *La lámpara maravillosa*. Después, identifico al aniquilamiento con el “proceso estético originario” descrito por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Luego, defino a estos dos como un mismo proceso cognoscitivo que consiste en la pérdida progresiva de individualidad al mismo tiempo que en la ganancia progresiva de esencialidad. Para concluir, primero, que el “esperpento”, considerado como concepción filosófica, implica un proceso idéntico al aniquilamiento y al proceso estético originario; segundo, que estos dos procesos implican, a su vez, toda la cosmovisión antigua helénica constituida básicamente por una metafísica, una ética y una estética juntas; y finalmente, que la conducta de Max es de aniquilamiento y que el “Esperpento” es una disciplina estética que pretende la creación de un arte a partir del aniquilamiento previo del artista.

CAPÍTULO I

LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA DEL ESPERPENTO, SEGÚN LA MATEMÁTICA DE
LOS ESPEJOS CÓNCAVOS*Anamorfismo* y la filosofía del esperpento

No tengo dudas de que la crítica valleinclanesca ha tomado muy a la ligera, ya no digamos la función simbólica —que es muy vasta y que ha sido ignorada casi por completo— de los celebérrimos «espejos cóncavos» referidos por Max Estrella, sino el simple y llano funcionamiento de un espejo cóncavo ordinario. Y se ha dado por satisfecha con el restringido significado “metafórico” de aquella imagen (pongo el término entre comillas porque, en esencia, tiene dos acepciones radicalmente distintas que explicaré más tarde) entendida como simple „deformación“. De aquí que todos coincidamos en el sentido caricaturesco y paródico de *Luces de bohemia* (en adelante *Luces*) —el cual es innegable, mas no el único ni mucho menos el último—. De aquí, también, el error de considerar a Max como anti-héroe (este error quedará demostrado en el momento que explique el doble sentido de los conceptos „deformación“ y „metáfora“), del cual se derivan una avalancha de errores sobre *Luces* y, necesariamente, sobre Valle Inclán.

Por lo tanto, en primera instancia, dirijo toda mi atención hacia la celebérrima escena XII de *Luces*, ¡única en que los «espejos cóncavos» son mentados!, para analizar con detalle todo lo que se dice de ellos directamente y, después, todo lo que se asocia con ellos (por supuesto, dentro de los límites de dicha escena XII). Recordemos que está amaneciendo. Max y don Latino están sentados en el quicio de la puerta de la vecindad donde vive aquel. Max siente mucho frío; tiene muchas dificultades para moverse y, de hecho, nunca logra levantarse en toda la escena. Apenas en la línea catorce del diálogo aparece un concepto que se va a repetir,

a través de diferentes expresiones, a lo largo de la escena: “fisonomía algo rara”, en voz de Latino, refiriéndose al aspecto general de Max:

Don Latino.—¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!

Es la primera vez, en esta escena, que una frase alude a la idea de deformación. A partir de aquí sigue un diálogo, por sus características, muy curioso entre Max y Latino que de inmediato llama la atención. De hecho no se trata de un diálogo como tal aunque, en parte, lo sea. Y se diferencia muy bien del resto. Aquí lo transcribo:

Max.—¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!

Don Latino.—Una tragedia, Max.

Max.—La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino.—¡Pues algo será!

Max.—El Esperpento.

Don Latino.—No tuerzas la boca, Max.

Max.—¡Me estoy helando!

Don Latino.—Levántate. Vamos a caminar.

Max.—No puedo.

Don Latino.—Deja esa farsa. Vamos a caminar.

Max.—Échame el aliento. ¿A dónde te has ido, Latino?

Don Latino.—Estoy a tu lado.

Max.—Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos.

Don Latino.—Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

--- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- ---

Max.—Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

Don Latino.—¡Estás completamente curda!

Max.—Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

Don Latino.—¡Miau! ¡Te estás contagiando!

Max.—España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Don Latino.—¡Pudiera! Yo me inhibo.

Max.—Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

Don Latino.—Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max.—Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

--- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- ---

Don Latino.—¿Y dónde está el espejo?

Max.—En el fondo del vaso.

Don Latino.—¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Max.—Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

Una de esas curiosas características del diálogo consiste en que es posible distinguir, en su estructura, tres etapas que corresponden a una introducción, un desarrollo y una conclusión (en este orden), donde la idea central es la „deformación“. En la transcripción, he separado con dos líneas punteadas las tres etapas. En la primera, Valle se limita a introducir el tema de la *deformación* y el tema del *género literario*. Sobre la „deformación“ destacan las frases: “No tuerzas la boca, Max” y “Como te has convertido en buey, no podía reconocerte”. Respecto al concepto de „género literario“ destacan las referencias a géneros como la novela, la tragedia y uno nuevo, el “Esperpento”. En la parte que corresponde al *desarrollo* explica, sólo a través de Max, una serie de ideas muy abstractas con carácter tanto filosófico como estético. Destacan las frases: “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta” y “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”. La primer frase expresa una idea demasiado abstracta (de hecho es la más abstracta del diálogo en cuestión y, tal vez, de toda la obra). Su alto grado de abstracción lo determina el carácter general y abstracto del sujeto gramatical: *la deformación* (no se trata de una cosa sino de una acción, y no se trata de una acción deformadora específica sino de cualquiera). Se trata de un principio y, por tanto, sugiere toda una concepción filosófica. La segunda frase expresa una idea menos abstracta que la primera, pues el sujeto, *los héroes clásicos*, es una categoría formada por individuos (llámense seres humanos o personajes). Esta frase sugiere una concepción estética, por

referirse al clasicismo y al *Esperpento*. En la parte correspondiente a la *conclusión* postula una forma de vida a través del alcoholismo y un procedimiento extraño tanto artístico como ontológico: “deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras”. En esta oración coordinada los dos sujetos ya tienen carácter concreto; el primer sujeto es *nosotros* y el segundo es *el mismo espejo*. Y la acción deformadora ya es específica y recae sobre *la expresión y las caras*. Este procedimiento sugiere una forma particular de quehacer artístico, es decir, un género literario.

A lo largo de las tres partes del diálogo podemos detectar dos ideas de enorme relevancia, la ya mencionada de la „deformación“ y otra, del „quehacer artístico“. Así, tenemos (en orden de aparición) los siguientes conceptos relativos a la primer idea: „grotesco“, „grotesco personaje“, „Esperpento“, „torcer la boca“, „congelamiento“, „movimiento“, „dejar la farsa“, „farsa“, „convertir“, „convertirse en buey“, „reconocer“, „no poder reconocer“, „broma“, „farsantes“, „esperpentismo“, „inventar“, „Goya“, „alcoholismo“, „espejos cóncavos“, „sentido trágico de la vida española“, „estética deformada sistemáticamente“, „deformación sistemática“, „deformación grotesca“, „imágenes absurdas“, „diversión“, „fin de la deformación“, „transformar con matemática“, „matemática de espejo cóncavo“, „deformar la expresión“, „caras deformadas“, „espejo deformador“, „vida miserable“, „vida miserable de España“.

Dentro de esta categoría de „deformación“ encontramos una subcategoría que contiene conceptos de „deformación abstracta“, es decir, conceptos asociados a la idea de „deformación“ pero con escaso sentido referencial y/o ajenos a la idea de „arte“, por ejemplo: „congelamiento“, „movimiento“, „convertir“, „reconocer“, „inventar“, „espejos cóncavos“, „deformación sistemática“, „fin de la deformación“, „transformar con matemática“, „matemática de espejo cóncavo“, „deformar la expresión“.

Entremezclados con estos y los primeros encontramos los conceptos (algunos pueden repetirse) relativos a la idea de „quehacer artístico“: „personaje“, „grotesco personaje“, „inmortalizar“, „novela“, „tragedia“, „Esperpento“, „farsa“, „tauromaquia“, „broma“, „ultraísmo“, „esperpentismo“, „Goya“, „héroes clásicos“, „clasicismo“, „espejo“, „espejo cóncavo“, „sentido trágico“, „estética“, „estética deformada“, „estética deformada sistemáticamente“, „imágenes bellas“, „imágenes absurdas“, „diversión“, „matemática perfecta“, „estética actual“, „normas

clásicas”, „transformar las normas clásicas”, „transformar las normas clásicas con matemática de espejo cóncavo”.

Dentro de esta categoría de conceptos relativos al „quehacer artístico”, todavía podemos encontrar dos subcategorías, una de conceptos relativos a la idea de „teoría estética” y otra de conceptos relativos a la idea de „género literario”. En la primera tenemos: „inmortalizar”, „Esperpento”, „tauromaquia”, „ultraísmo”, „esperpentismo”, „Goya”, „clasicismo”, „sentido trágico”, „estética”, „estética deformada”, „estética deformada sistemáticamente”, „estética actual”, „normas clásicas”, „transformar las normas clásicas”, „transformar las normas clásicas con matemática de espejo cóncavo”. En la segunda subcategoría de „género literario” tenemos: „personaje”, „grotesco personaje”, „novela”, „tragedia”, „Esperpento”, „farsa”, „Goya”, „imágenes absurdas”, „diversión”.

Así que ya detectamos, en esta pequeña porción del diálogo inicial, una estructura particular y su contenido. La estructura es de una tesis con su introducción, desarrollo y conclusión. El contenido agrupa dos grandes tópicos, la *deformación* y el *quehacer artístico*, que se distribuyen en tres grandes categorías: un conjunto de conceptos relativos a „deformación abstracta”, otro de conceptos que implican, al mismo tiempo, „deformación” y „teoría estética”, y uno más asociado a conceptos de „género literario”.

Es posible inferir, del primer conjunto, una *concepción filosófica* (o cosmogonía); del segundo, una *teoría estética* y, del tercero, un *género literario*. Y en los tres casos, esta inferencia es posible a partir de un solo concepto: la „deformación”. Sobre cada una de estas tres categorías, dentro del diálogo que analizamos, todavía sabemos muy poco. Sin embargo, la estructura de tesis nos indica la enorme relevancia que tiene esta pequeña parte del texto. Así que analicemos más de cerca. La parte del desarrollo, por ejemplo, ya no es propiamente un diálogo. Aquí las intervenciones de Latino ya no tienen conexión alguna con las de Max. Tan sólo en apariencia un mensaje se está transmitiendo entre ambos, pues vemos que Latino no entiende la más mínima idea de lo que expresa Max, cuando exclama, por ejemplo, “¡Estás completamente curda!”. Además, Max no parece interesado, en este momento, en hacerse entender por nadie sino, más bien, en prorrumper el mensaje que, al parecer (este hecho quedará esclarecido una vez que explique el proceso de *aniquilamiento*), se le está revelando cual epifanía.

La estructura de tesis, por sí sola, nos dice que su contenido no es ordinario, y que posee carácter abstracto en un nivel superior (sobre la „abstracción“, en términos generales, abundaré más adelante al estudiar *La lámpara maravillosa* y el proceso estético originario descrito en *El nacimiento de la tragedia*). A la postre, la relevancia de este diálogo peculiar se confirma al enfrentarnos a dos enormes vacíos de información en los que, sin duda, todo lector primerizo de *Luces* nos hemos detenido (incluyendo, creo, aquellos contemporáneos a Valle que no radicaban en Madrid). El primero, en la *introducción*, consiste en la expresión “El Esperpento”; y el segundo, al comienzo del *desarrollo*, consiste en “el callejón del Gato”. Por supuesto, Valle iba a llenar los dos vacíos. Al menos el segundo queda rápidamente lleno cuando, en voz de Latino, nos explica que en dicho callejón hay unos espejos que divierten a quien pasa frente a ellos: “Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato”. Justo antes, Max nos ha explicado que los espejos cóncavos poseen la cualidad de deformar las imágenes reflejadas en ellos, cuando dice que “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”. En lo que respecta al vacío sobre lo que significa el “Esperpento”, Valle no ofrece una definición concreta y, aunque aporta los elementos suficientes para comprenderlo, cede al lector la tarea de relacionarlos y fundirlos en una sola concepción. Esta tarea se consigue —al menos en el nivel filosófico-estético— después de haber llenado el segundo vacío referente al “callejón del Gato” y otro vacío más sobre la mecánica de los “espejos cóncavos”.

Sin duda, la imagen más poderosa en esta parte del diálogo es la de los *espejos cóncavos*. Todos, sin excepción, hemos conocido alguna vez la cualidad deformadora de éstos y hemos experimentado cierta perplejidad y risa, si no fascinación, generalmente en la niñez, ya sea ante la superficie reflejante de una simple cuchara o de una esfera de navidad, que nos devuelven la imagen de nuestro rostro deformado. Otra experiencia muy común (al menos lo era hace unos treinta años en el México provinciano; hoy día no estaría tan seguro) y semejante a la referida por Max y Latino en el famoso callejón, es la típica “casa de la risa” que formaba parte indispensable de toda feria o circo itinerantes, y que se valía de distintos espejos deformados, de manera cóncava o convexa, para ridiculizar la imagen de quienes se paraban frente a ellos. Puedo asegurar que, desde que existen superficies reflejantes en el mundo, existe esta particular experiencia deformadora, lo que la convierte en universal. Y en tal medida que, durante el Renacimiento, ya se conocían las leyes ópticas de la reflexión de la

luz en espejos cóncavos y convexos, que rigen la deformación de las imágenes reflejadas en ellos. De este conocimiento, tanto empírico como científico, da testimonio una peculiar técnica de pintura de la época, que se conoce como *anamorfismo*.

Esta técnica consiste en plasmar, en una superficie plana o curva, una imagen deformada de la realidad, de tal manera que el espectador tenga la posibilidad de ver, mediante una disposición óptica especial, dicha imagen restaurada. Es conocida ya en el Renacimiento e, incluso, Piero della Francesca (1415-1492) describe este método en sus estudios sobre perspectiva: *De prospectiva pingendi* (Sobre la perspectiva para la pintura). Él mismo pinta su rostro, en *La resurrección de Cristo* (1450-1463), ligeramente deformado por la inclinación hacia atrás, personificando a uno de los cuatro soldados romanos que duermen, mientras sobre ellos se lleva a cabo el supremo milagro (dados los paralelismos, entre el fresco citado y *Lucas de bohemia*, relativos al tópico de la deformación, por un lado, y al de la resurrección de Cristo, por el otro, dejo a los biógrafos de Valle la tarea de confirmar la posibilidad de que éste haya visto personalmente el fresco renacentista ubicado en Sansepolcro, Italia o, al menos, de que haya tenido noticias de él). En esta primera etapa del anamorfismo, la deformación se resolvía de manera muy simple situando al espectador en un punto privilegiado, desde el cual las imágenes recobraban sus proporciones realistas. La deformación consistía en “estirar” o “aplstar” una imagen realista de dos dimensiones. A esta técnica se le conoce más exactamente como “anamorfismo oblicuo” (ver fig. 1).

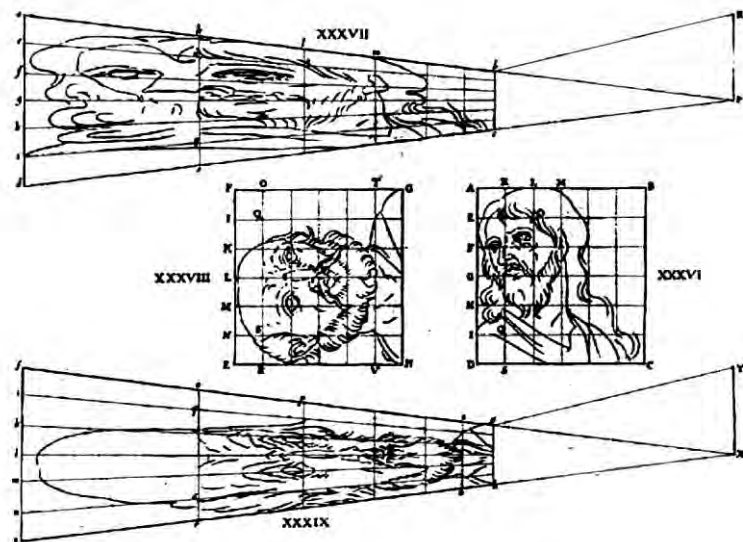


Figura 1.- Técnica para la realización del anamorfismo oblicuo.

Pero después, durante el Manierismo y el Barroco, surgió una nueva técnica que incorporaba el empleo de superficies reflejantes de forma cilíndrica, cónica o esférica (las tres son espejos convexos) que se denomina “anamorfismo cilíndrico”. En este caso, las pinturas nos ofrecen imágenes mucho más distorsionadas, aparentemente abstractas, cuya deformación ya no se resuelve por la sola posición del espectador sino, además, por la disposición del cilindro, cono o esfera reflejante en el punto adecuado sobre la obra. Esta nueva técnica es descrita en *La perspective curieuse* (1663) de Jean François Nicéron, mediante la anamorfosis de San Francisco de Paula (ver fig. 2), un dibujo de Simon Vouet (1650-1649), pintor francés del periodo barroco. En esencia, se realizaba primero un dibujo, por ejemplo, de un rostro humano sin deformación. En seguida se dibujaba sobre éste una cuadrícula. Ésta se proyectaba, cuadro por cuadro, en forma de una banda semi-circular. En teoría, la primera cuadrícula se “alarga” creando una banda, y luego los extremos de ésta se “jalan” formando un semicírculo y tratando de unirlos, siempre en el mismo plano (ver figs. 2 y 3).

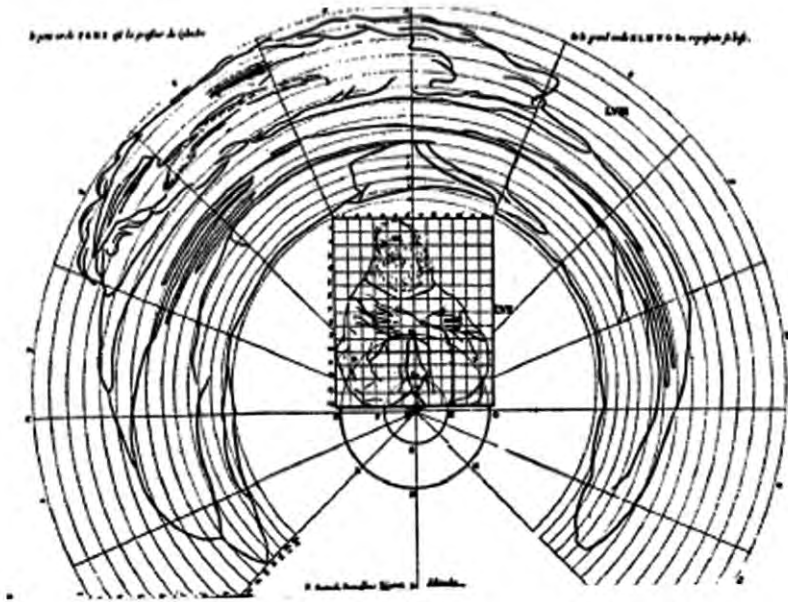


Figura 2.- Anamorfosis de San Francisco de Paula; dibujo de Simon Vouet, incluido en *La perspective curieuse* (1663) de Jean François Nicéron.

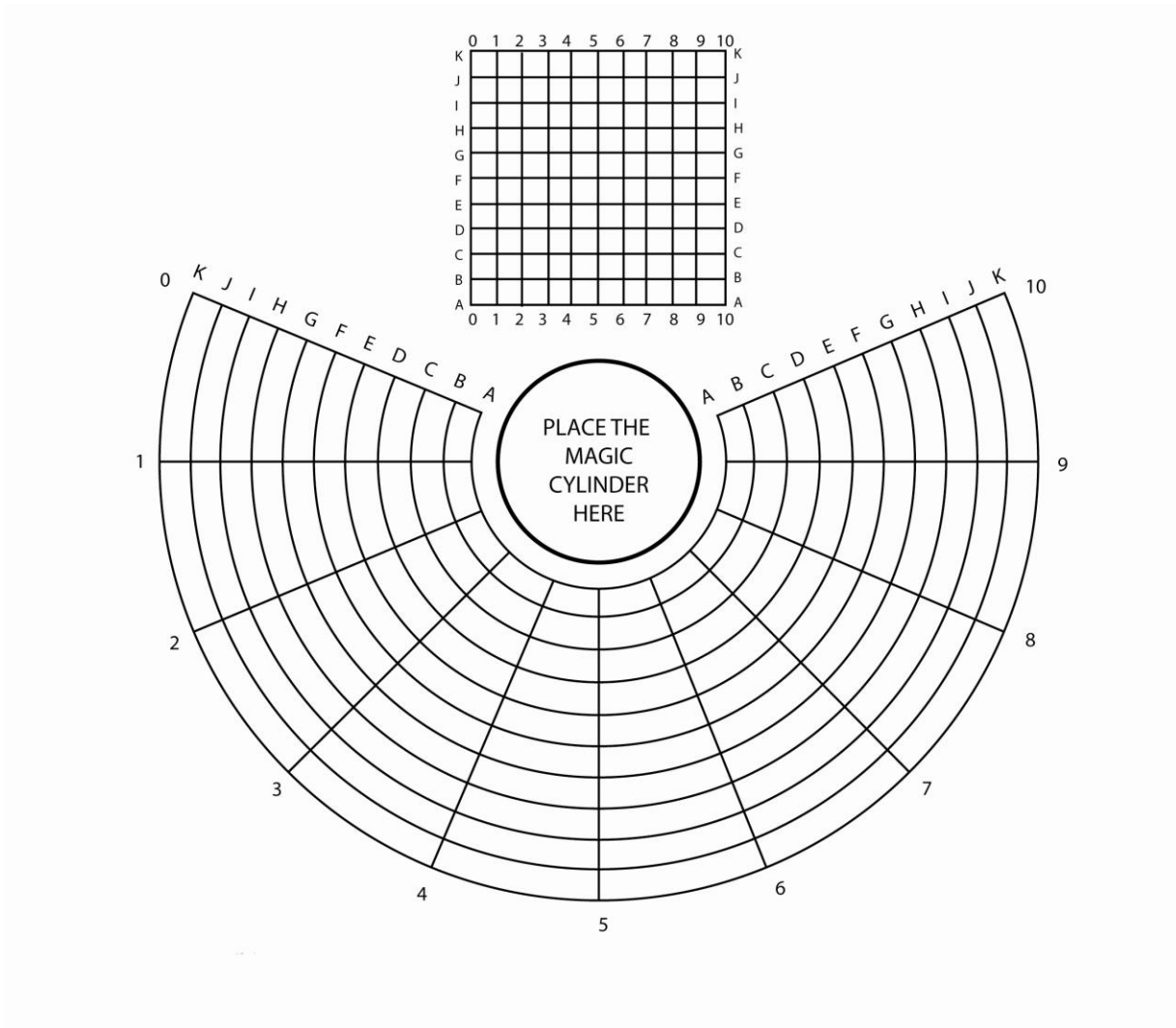


Figura 3.- Técnica para la realización del anamorfismo cilíndrico.

Finalmente, sobre cada cuadro de la cuadrícula deformada en forma de banda semicircular, se dibuja el trazo correspondiente a cada cuadro de la cuadrícula original. Una vez habiendo transportado todos los trazos, se coloca un cilindro reflejante en el centro del dibujo deformado y aquel nos devuelve la imagen restaurada del rostro humano o la figura de que se trate (ver fig. 4).

La única diferencia entre un espejo cóncavo y uno convexo, es que el primero concentra los rayos de luz que inciden en él, en un solo punto (foco) y el segundo los disipa en diferentes



Figura 4.- La imagen plasmada en la pintura y deformada con la técnica del anamorfismo cilíndrico, queda restaurada al reflejarse en la superficie convexa del cilindro metálico puesto sobre el centro del cuadro (Fotografía tomada de *Matemáticas*. Trad. Ramón Garcés y Victorino Pérez; ed. y dir. David Bergamini. México: Ediciones Culturales Internacionales, 1992. Colección Científica de Time).

direcciones (sobre este tema, remito al lector a cualquier libro de texto del nivel bachillerato). Según varía la curvatura del espejo (sea cóncavo o convexo), variará el ángulo entre los haces de luz incidentes y reflejados, y la “distancia focal”, de tal manera que en ambos casos se cumple la misma ley: todo espejo, cóncavo o convexo, posee una curvatura y un foco, según los cuales se reflejan, concentrándose o disipándose, respectivamente, los rayos de luz incidentes paralelos al eje principal; mientras que los rayos de luz incidentes no paralelos al eje principal, se reflejan paralelos a dicho eje. Sin abrumar con términos propios de la óptica, esto significa que a todo haz incidente le corresponde uno, y sólo un haz reflejado, rigiendo la amplitud del ángulo (o sea la deformación) entre ambos haces, la curvatura de la superficie

reflejante. Si la relación entre ambos haces (incidente y reflejado) es biunívoca, luego entonces el fenómeno de reflexión en espejos curvos es reversible. Hecho que, ya vimos, conocían bien los pintores desde el Renacimiento. Así que Valle pudo haber dicho “los espejos convexos del callejón del Gato” y el sentido no hubiera experimentado alteración alguna. El vacío formado por la desconocida mecánica de los espejos cóncavos se ha llenado. Y, ¡oh sorpresa!, encontramos que el principio estético del *anamorfismo cilíndrico* es idéntico al principio postulado por Max en la conclusión de sus ideas dentro del “diálogo-tesis” de la escena XII: “deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras”. Hasta podemos “completar” (si queremos estropear el admirable efecto esperpéntico de Valle) la frase de Max, añadiéndole el siguiente complemento: “...para recobrar nuestras caras originales”. Ahora bien, si regresamos al diálogo unas cuantas líneas arriba, nos damos cuenta de que Valle nunca dejó incompleta la frase, pues ya nos había advertido que “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta”. La matemática perfecta es la ley de reflexión de la luz en espejos cóncavos y convexos. Hemos descubierto que éstos, en el nivel de las imágenes, tienen una cualidad deformadora y a la vez, paradójicamente, una cualidad restauradora.

Topología y la cosmogonía detrás del esperpento

Por otro lado, a finales del siglo XIX y principios del XX, aparece una nueva rama de las matemáticas, denominada topología. En realidad los problemas topológicos han estado presentes en las matemáticas de todos los tiempos, aunque de manera aislada en diversos campos del conocimiento (la deformación de los espejos cóncavos es uno de innumerables casos). La primera vez que se utilizó el término fue en 1836 por J. B. Listing en una carta a su profesor de la escuela primaria y después en su libro *Vorstudien zur Topologie* (1847) (Estudios previos a la topología). Pero algunos fechan el origen de esta rama con la solución de Euler al problema de los puentes de Königsberg en 1735. La topología estudia aquellas propiedades de los cuerpos geométricos (entiéndase reales e irreales) que permanecen inalteradas al ser transformados de manera continua.¹² Por transformación continua o topológica se entiende todo tipo de deformación como doblar, estirar, encoger, retorcer, etc.,

¹² Stewart, Ian. *Conceptos de matemática moderna*. México: Alianza Universidad, 1988, pág. 171.

pero en ningún caso romper ni pegar. Un ejemplo típico es la transformación de una dona en una taza de café.¹³ Para el topólogo no existe diferencia entre una y otra, pues se trata del mismo “tipo” de cuerpo geométrico, al cual designa como un cuerpo “de género uno”; donde el género lo determina el número de agujeros que tiene dicho cuerpo. En el caso de la dona es obvio que tiene un solo agujero; pero no es tan obvio en la taza, cuyo único agujero no lo constituye el espacio destinado al café, sino el aro del asa. Para el topólogo, ese espacio no es un agujero sino un hueco que, como tal, puede llenarse (en teoría) con el mismo material de la taza (de la misma manera que lo llena el líquido), dando lugar (con un poco de imaginación) a una dona. El agujero del asa, en cambio, nunca podría “llenarse” con el mismo material de la taza. Se podría *inflar* como una llanta hasta el infinito, pero siempre, en el centro, habría un agujero. Así, la esfera es de género cero, la dona es de género uno, la taza de dos orejas es de género dos, etc. La topología reconoce, pues, que de la dona a la taza (o viceversa) hubo una transformación, pero reconoce también que “algo” permaneció inalterado. Aquí, de nuevo, resuena la frase de Max: “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta” (que, en realidad, es un corolario o principio). En esta sola frase, Max nos está hablando de dos conceptos primordiales inherentes al fenómeno de la transformación en general: la deformación y la restauración. Sin mencionar la palabra “restauración”, el concepto está implícito en la expresión “la deformación deja de serlo”. Asimismo, el concepto de „transformación“ está implícito en el de „deformación“, pues ésta implica una transformación en un solo sentido; es decir, de dona a taza pero no viceversa. „Deformación“ implica, a su vez, otros dos conceptos más básicos (axiomas): origen y destino. De la frase de Max también se infiere que la restauración sólo es posible cuando *se conoce* la ley matemática de dicha transformación. De este corolario se infieren dos premisas: a) que es absurdo o, al menos, inútil hablar de una matemática (orden) que no se conoce; y b) que dado cualquier orden, las leyes que lo rigen no resultan evidentes. En otras palabras, un orden es más fácil de captar que una ley, pero ambos son accesibles sólo a la consciencia. De la misma manera que en el caso de la anamorfosis, no quiero decir con todo esto que Valle conocía la novedosa topología (aunque sí planteo, igual que antes, dicha posibilidad como una hipótesis sería que los biógrafos debieran investigar). Lo que me interesa es explicar, de manera clara, los diferentes

¹³ Remito al lector a: “Las matemáticas en la actualidad: hechos, dudas, sueños”. *Matemáticas*. Trad. Ramón Garcés y Victorino Pérez; ed. y dir. David Bergamini. México: Ediciones Culturales Internacionales, 1963. Colección Científica de Time.

conceptos vallescos sobre el t3pico de la „transformaci3n“. Por supuesto, en el caso de no haber conocido ni la anamorfosis ni la topolog3a, habr3a que concederle m3rito innovador en el 3rea filos3fico-matem3tica. En su justa medida, porque tambi3n hay que reconocer que sus ideas est3n muy relacionadas a las antiqu3simas ideas del *karma* y el *dharma*, por dar un ejemplo, que explicaban las transformaciones del *alma*. En fin, como podemos ver, en una sola frase, Max ha planteado toda una concepci3n filos3fica, con sus axiomas, postulados y corolarios, alrededor del concepto de „transformaci3n“. Esta concepci3n puede resumirse de la siguiente forma:

- a) existe un origen y un destino;
- b) las cosas se transforman;
- c) la transformaci3n se llama “deformaci3n” cuando se da del origen al destino;
- d) la transformaci3n se llama “restauraci3n” cuando se da del destino al origen;
- e) toda transformaci3n (continua) est3 regida por una ley;
- f) toda transformaci3n (continua) es reversible, y
- g) toda ley de transformaci3n es accesible a la consciencia.

Dentro de esta concepci3n es f3cil, ahora, comprender esos dos conceptos primordiales salidos de la boca de Max: „deformaci3n grotesca” y „deformaci3n sistem3tica“. Sin profundizar demasiado, me doy por satisfecho con las cuatro acepciones que nos da la RAE sobre el t3rmino *grotesco*: adj. rid3culo y extravagante || irregular, grosero, de mal gusto || relativo a la gruta artificial || dicho del adorno de las grutas artificiales, que imita los que se encontraron en las ruinas de la *Domus Aurea* de Ner3n en Roma, con formas caprichosas de bichos, sabandijas, quimeras y follajes. De aqu3 podemos inferir un factor com3n formado por los conceptos „rid3culo“, „irregular“, „feo“. Que se puede simplificar en „irregular“ (con sentido claramente peyorativo). No es necesario ir a la b3squeda hist3rica de los distintos significados que el t3rmino ha asumido desde su aparici3n hasta el momento en que Valle lo utiliz3. Estoy consciente de que tambi3n los significados de las palabras se transforman (como casi todo). Valle tambi3n lo sab3a. Pero la RAE, como Valle y como yo, sabe que hay “cosas” que no cambian, y en su diccionario trata de dar cuenta de estos elementos del lenguaje que se mantienen inalterables. Estamos, adem3s, en los terrenos del lenguaje literario y se conoce muy bien el valor simb3lico-metaf3rico en toda la obra vallesca. Volviendo al diccionario, las

acepciones del término *sistemático* son: adj. que sigue o se ajusta a un sistema || que procede por principios, y con rigidez en su tenor de vida o en sus escritos, opiniones, etc. || f. *Biol.* estudio de la clasificación de las especies con arreglo a su historia evolutiva o filogenia. El factor común de estas acepciones es: „sistema“, „principios“, „clasificación“, „evolución“. Que se puede reducir a: „sistema“, „evolución“.

Vayamos al término *sistema* que, según la RAE, tiene cuatro acepciones, de las cuales me quedo con las dos primeras por englobar a las dos últimas: m. conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí || conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado fin. Aquí el factor común es: „principios“, „razonamiento“, „orden“, „fin“.

Sabemos, a partir de la concepción filosófica inferida de las palabras de Max, que toda transformación puede presentar uno de dos sentidos opuestos entre sí: de *origen* a *destino* o viceversa. Por lo tanto, si asignamos un valor positivo al *origen*, entonces *destino* asume valor negativo. Bajo este modelo se explican de manera adecuada los dos conceptos en cuestión („deformación grotesca“ y „deformación sistemática“). Vemos una clara oposición entre el concepto „irregular“ que define a la categoría *grotesco*, y el concepto „orden“ que define a la categoría *sistema* y, por extensión, a *sistemático*; pues „orden“ presupone la idea de lo „regular“. Por el contrario, lo „irregular“ crea desorden. Por tanto, resulta evidente que al decir “deformación grotesca” Max se refiere a aquella transformación continua que va del *origen* (positivo) al *destino* (negativo); y al referirse al concepto „deformación sistemática“, cuando dice “estética sistemáticamente deformada”, se refiere a aquella transformación que va del *destino* al *origen*.

Estos conceptos de *deformación grotesca* y *sistemática* son importantes para mi estudio porque de ellos he deducido otros dos conceptos clave para la perfecta comprensión del esperpento en sus tres concepciones (filosófica, estética, género literario). Así, podemos establecer que en la cosmovisión de Max hay dos grandes grupos de entidades susceptibles de sufrir transformación en cualquiera de los dos sentidos ya mencionados: las entidades individuales y las entidades colectivas. Aquellas entidades (de uno, de otro o de ambos grupos) que sufren transformación reciben el nombre de *esperpento*. Si éste se transforma de *origen* a *destino*, yo le llamaré *esperpento grotesco* o *inconsciente*. Si se transforma de *destino*

a *origen*, le llamaré *esperpento consciente* (Max no les asigna un nombre particular en ninguno de los dos casos. Éste ha sido uno de los principales problemas para comprender correctamente su Esperpento; aunque estoy seguro que Valle lo ha planteado así de manera deliberada). Lo que sí podemos verificar es que, en la parte del diálogo correspondiente a la introducción, Max dice a Latino (entidad individual), por ejemplo, “grotesco personaje”; y a España (entidad colectiva) la designa como “deformación grotesca”, en la parte del desarrollo. Y refiriéndose tanto a la situación personal de Latino como a la suya (en primera instancia), en la introducción, Max dice: “La tragedia nuestra no es tragedia” sino “El Esperpento”. Si su situación fuera trágica, entonces ellos serían “seres” (llámense personas, personajes, muñecos, etc.) trágicos; pero, como su situación es el Esperpento, entonces ellos son seres esperpénticos o, sencillamente, esperpentos. En conclusión, el *esperpento grotesco* o *inconsciente* es aquel individuo o colectivo que no reconoce su propia deformación y, por tanto, tampoco conoce la ley que la rige. De aquí se sigue que es incapaz, ya no de detenerla sino siquiera de imaginar que existe dicha posibilidad y, como no tiene la más mínima noción de que está deformado, la idea de una restauración le es ajena. El *esperpento consciente*, en cambio, es aquel individuo o colectivo que sí reconoce su deformación y conoce la ley que la rige; de tal manera que es capaz de detenerla y revertirla en restauración.

Por otra parte, en la misma línea en la que Max postula que “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta”, también propone de manera puntual un procedimiento estético basado en las leyes ópticas de los espejos cóncavos: “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”. Podemos inferir que esa estética consiste en deformar las normas clásicas de manera topológica; es decir, transformando su “cuerpo” (apariencia) sin alterar su “género” (esencia). Ahora ya podemos afirmar que comprendemos la metáfora de los *espejos cóncavos* en su justa medida, tanto en su sentido referencial de transformación topológica producida por los espejos cóncavos reales, como en su sentido metafórico de transformación topológica aplicada sobre “cuerpos” no geométricos; es decir, sobre entidades abstractas de índole, por ejemplo, estética (como las normas clásicas) u ontológica (como la “cara” de una persona, es decir, la identidad individual y la identidad de un pueblo, como el español). Al final volveré a este peculiar diálogo, a su estructura de tesis y, por supuesto, a las categorías en que se divide su contenido, para dotar a cada línea de su justo valor hermenéutico.

Creo que esa poderosa imagen de los espejos cóncavos por fin nos ha revelado su sentido más pedestre (tal vez por esto mismo se mantenía “oculto”). Esa topología que de niños nos fascina y de adultos, si no la olvidamos, la despreciamos por pueril y por elemental. Y solamente este juego mental podía llevarnos de manera confiable al otro sentido de la imagen, el metafórico: la posibilidad de restaurar la identidad perdida. Hemos eliminado así la tesis sobre el sentido referencial y único de los espejos cóncavos del callejón del Gato; y aquella otra sobre el sentido no referencial y estético a ultranza de los mismos. Sin embargo, me asaltan nuevas preguntas: ¿hasta dónde llega el sentido metafórico de los celeberrimos espejos?, ¿se queda en la restauración moral de un individuo, pueblo o nación? Y, en todo caso, dicha restauración moral, ¿en qué consiste? ¿Por qué la profunda abstracción de los principios fundamentales de la concepción filosófica encontrada en un diálogo tan breve?; pues no podemos negar que su extensión es inversamente proporcional a la abstracción de su contenido. Ya vimos que, en dicho diálogo, las distintas ideas presentan, por lo menos, tres niveles de abstracción ubicados en tres categorías que llamé *concepción filosófica* (conjunto formado por ideas asociadas a „deformación abstracta“), *teoría estética* (conjunto de ideas asociadas a „deformación“ y „teoría estética“) y *género literario* (ideas asociadas a „género literario“). En este mismo orden, la primer categoría posee el nivel de abstracción más alto y la tercera, el más bajo. Y habíamos encontrado en la primera ciertos conceptos de Max como, por ejemplo, „deformación sistemática“, „fin de la deformación“, transformar con matemática“, etc., tan generales, que hacen referencia a todo tipo de deformación en todo tipo de “cuerpos”. O sea, un universo, al menos, tan amplio como el que compete a la topología. Sin embargo, olvidemos la vasta generalización en los conceptos de Max (por ahora) y concentremos nuestra atención en la existencia de esos ocho conceptos innegables que hemos descubierto en sus ideas: *transformación, deformación, restauración, ley de transformación, origen y destino, consciencia e inconsciencia*. En el siguiente capítulo voy a compararlos con los conceptos vertidos por Valle en su libro *La lámpara maravillosa* (en adelante abreviado *LLM*), que llama la atención por incluir conceptos filosóficos, teológicos, estéticos y éticos¹⁴ en un nivel de abstracción muy alto que lo convierte en un texto difícil. Quiero subrayar que la complicación es producto del nivel de abstracción y no de la función poética del lenguaje que, por

¹⁴ Sobre las ideas de índole filosófica, teológica, estética y ética en *LLM*, remito al lector a la obra de Virginia Milner Garlitz, *El centro del círculo: «La lámpara maravillosa», de Valle-Inclán* (2007).

momentos, incluso, Valle abandona para concederle una función meramente matemática (comentario aparte, he escuchado en diversas ocasiones y por diversos especialistas que la mecánica cuántica y los desarrollos de la física posteriores, como la teoría de las cuerdas, se parecen cada vez más a la filosofía y poesía, y cada vez menos a la física clásica). Al contrario, el lenguaje poético se justifica en la medida en que constituye una vía —según Valle, en *LLM*— más perfecta que la vía de la razón, para conseguir un entendimiento justo de aquello que trasciende más allá del nivel de abstracción de las matemáticas más inauditas, como veremos en el siguiente capítulo al analizar esos «ejercicios espirituales» y, en particular, lo que llamaré en adelante el “proceso de aniquilamiento”.

CAPÍTULO II

EL PROCESO DE ANIQUILAMIENTO EN *LA LÁMPARA MARAVILLOSA*

Antes de entrar en materia, quiero hacer la observación de que tras la lectura rápida y somera de *LLM*, hay dos conceptos que se destacan por mucho con respecto a todos los demás: pecado y amor (dos conceptos fundamentales para el cristianismo). Y cómo, sin hacer el más mínimo esfuerzo de asociación semántica, la idea de „pecado“ se asocia de inmediato a la de „deformación“. Por un simple procedimiento de inferencia, debiera existir entonces una relación parecida entre „amor“ y „restauración“ pero, en todo caso, no resulta evidente. Por el momento, adelanto que sí existe dicha relación, pero que podemos ignorarla por ahora. No la necesitamos, pues el pecado —sin entrar en detalles y según nuestra tradición cristiana— es una condición erradicable.¹⁵ Luego entonces, la idea de „pecado“, por sí sola, implica las ideas de „deformación“ y „restauración“. Con esta observación pretendo, primero, justificar el análisis comparativo entre *Lucas* (particularmente el diálogo analizado en el capítulo anterior) y *LLM*; y segundo, inducir al lector hacia el ejercicio de un pensamiento asociativo-semántico, y advertirle que este esfuerzo irá aumentando de manera progresiva conforme avanza este capítulo. Ya tenemos los principios fundamentales de una concepción filosófica detectada a partir de las ideas de Max expresadas en la escena XII. Ahora tenemos que llevar a cabo la misma metodología, a través de asociaciones semánticas e inferencias lógicas, en *LLM*, para reducir la enorme cantidad de conceptos que contiene, a un mínimo irreductible de principios. Es obvio que, de no existir éstos, no sería posible establecer comparación alguna. Porque estaríamos hablando de establecer una comparación entre una construcción teórica bien

¹⁵ En la Iglesia Católica, por ejemplo, en el sacramento de la confesión o penitencia y a través de un sacerdote, el penitente (pecador) acepta y se arrepiente de sus pecados que, en seguida, le son perdonados por medio de la absolución. Ésta se fundamenta en la potestad dada por Jesucristo a los apóstoles, de perdonar los pecados de los hombres en nombre de Dios (Juan 20, 23; Mateo 9, 6-7; Santiago 5, 16).

definida y una masa informe de conceptos e ideas entre los cuales no hay ningún tipo de conexión. Una vez obtenido ese conjunto de principios fundamentales en *LLM*, podremos compararlos uno a uno con los principios fundamentales de la concepción filosófica descubierta en las palabras de Max en la escena XII. Igual que en el capítulo anterior, abordaré *LLM* siguiendo el orden que va de lo particular a lo general.

Introducción a la cosmovisión de *La lámpara maravillosa*

El primer problema de *LLM*: el subtítulo y el índice

En primer lugar, me dirijo directo al subtítulo de este curioso libro, que nos ofrece ya cierta información valiosa sobre la materia que se trata en el contenido. Ese subtítulo nos advierte que *LLM* consiste en un conjunto de “ejercicios” de tipo muy particular: espirituales. Así que, desde la portada, antes de abrir el libro, ya nos enfrentamos a un enorme problema: el de ver unidos dos conceptos de índole opuesta. Pues el concepto de „ejercicio“ nos remite a la idea de „cuerpo“; y „espiritual“ a la idea de „espíritu“. A la postre, encontramos dos posibles soluciones: que estamos ante una figura poética de contradicción y/o, que es posible que el espíritu realice ejercicios. De aquí inferimos tres hipótesis sobre el carácter de la obra: a) que se trata de un texto poético; b) que se trata de un texto místico, y c) que se trata de ambos. Para nadie es un secreto, hoy día, que *LLM* es un libro místico (según muchos vinculado, principalmente, a la tradición ocultista) y también poético, que contiene además una estética y una filosofía. Sin embargo nadie ha podido perfilar, con límites claros, el cuerpo teórico de dicha estética ni, mucho menos, el cuerpo teórico de dicha filosofía¹⁶. Las tesis que lo han intentado, no son capaces de explicar muchos de los fenómenos vallescos literarios, o terminan cayendo en flagrantes contradicciones (en la introducción del presente trabajo he aportado pruebas suficientes sobre esta aseveración). Más tarde nos daremos cuenta de la

¹⁶ En términos generales, Virginia Milner ha conseguido, en *El centro del círculo*, delimitar la cosmovisión filosófica de *LLM*. Sin embargo es incapaz de explicar satisfactoriamente algunos de sus principios fundamentales, como el concepto de dios Padre y dios Espíritu Santo, la correcta relación entre ambos y la correcta relación que guardan con dios Hijo, por dar un ejemplo de absoluta relevancia.

enorme relevancia del subtítulo de *LLM*, que contiene en dos conceptos el *arquetipo*¹⁷ —en su acepción junguiana— sobre el cual se han erigido, por citar dos ejemplos, todos los sistemas numinosos o cosmovisiones antiguas, y todos los mitos.

Pero los problemas, al abrir el libro, no cesan y, de entrada, nos topamos con un extraño índice distribuido según cierto orden simétrico y numérico, que consta de cinco grandes secciones, divididas en siete apartados la primera, diez la segunda, nueve la tercera, diez la cuarta y siete la quinta.¹⁸ Los capítulos o secciones son: “El anillo de Giges”, “El milagro musical”, “Exégesis trina”, “El quietismo estético” y “La piedra del sabio”. Los encabezados, por sí solos, aluden a tópicos de diferentes disciplinas filosófico-doctrinales; por ejemplo, la metafísica de Platón en *La república*, la metafísica de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, la teología, la doctrina mística del quietismo de Miguel de Molinos, el hermetismo y la alquimia.¹⁹ Aquí accedemos a una nueva revelación sobre el contenido. Ya no se muestra sólo místico; ahora, además, nos insinúa asuntos metafísicos platónicos y hasta nietzscheanos.

Otro rasgo peculiar en el índice es la inclusión de una larga lista de sentencias que volveremos a encontrar en el contenido al final de cada apartado, a manera de glosas. El estilo de su escritura se basa en el aforismo. Esta forma era común en los libros para iniciados en las antiguas escuelas de Alejandría. Y Valle estaba enterado de esto, como lo expresa él mismo en

¹⁷ Según C. G. Jung : “Cuanto más profundo sea el estrato de lo inconsciente del que surge el arquetipo, tanto más sobrio [más elemental, más simplificado] será su esquema básico, tantas más posibilidades se hallarán encerradas en él y tanto mayor será la multiplicidad [universalidad] de significados. [...] Así pues, [...] se podría distinguir dentro del mundo de los arquetipos una determinada secuencia de niveles, designando a aquellos arquetipos que no resultan ya reducibles y que representan a modo de los «progenitores primordiales», como arquetipos «primarios», [...] hasta llegar a aquellos que en cuanto a su extremadamente complicado modo de aparición se hallan más próximos al ámbito conocido de nuestra consciencia y poseen así [...] el menor grado de plenitud de sentido y de numinosidad”. (Jacobi, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Pág. 58).

¹⁸ Para los defensores de la tesis del origen ocultista de *LLM* y particularmente para Virginia Milner, estos números y este orden nos aportan claves importantes para comprender el libro. Y no están del todo equivocados, pero dichas claves no son imprescindibles para alcanzar esa comprensión. El presente trabajo sólo contempla el tipo de variables pertinentes para el análisis semántico, según Helena Beristáin.

¹⁹ Exceptuando *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, todas las demás influencias citadas han sido ampliamente estudiadas y verificadas (destaca la obra citada de Virginia Milner). Muchos están de acuerdo en la influencia de Nietzsche en toda la obra vallesca, pero hay escasos trabajos que demuestren con detalle en qué consiste dicha influencia y los que existen malinterpretan los conceptos metafísicos del pensador alemán (por dar dos ejemplos, aludo a la obra de Gustavo Umpierre, «*Divinas palabras*»: *alusión y alegoría*, y a un artículo de Alan E. Smith titulado «*Luces de bohemia*» y *la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes*). Añado que tampoco me interesa el estudio histórico de los sistemas filosóficos y doctrinales citados. Repito que el mío es un estudio hermenéutico que, en efecto, está apoyado en un análisis previo (también mío) de *El nacimiento de la tragedia*, realizado desde este mismo punto de vista.

una entrevista que le realizó Esperanza Velázquez Bringas en 1921, respondiendo a la pregunta de si la *LLM* se podía considerar su obra definitiva:

Efectivamente... Ese es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto por la forma como porque me parece que logré la idea que tenía de que él despertara en cada uno de los lectores una emoción diversa y que como los antiguos libros de las escuelas iniciativas de Alejandría pudiera tener verdades de eterna belleza siempre nuevas, porque cada quien que las siente, puede interpretarlas (cit. en *El centro del círculo*, Milner 13).

Toda la crítica acepta que los aforismos al final de cada apartado son glosas de su contenido. Este hecho es perceptible hasta por el lector lego; pues en estos aforismos Valle agrupa, resume o condensa los conceptos más relevantes que ha desarrollado en el apartado correspondiente. Voy a poner un solo ejemplo (mostrar cómo se verifica este hecho en todos y cada uno de los apartados excedería con mucho la extensión de toda tesis de licenciatura, sería grosero y además ocioso). Se trata de uno de los más breves aforismos de la obra en el apartado IV de “El anillo de Giges”:

La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios (26).

En ese apartado, Valle cuenta una experiencia extática que vivió en el otoño de su vida, una tarde, en el interior de la catedral leonesa y, de manera particular, propiciada por la luz que le llegó a través de los vitrales, en los que estaban representadas unas rosas. Durante dicha experiencia pudo percibir la fragancia de dichas rosas y un “amoroso bien” difundido en ellas, en las que, además, “ardía el sol”. Después explica lo que aprendió de tal experiencia: “[...] aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo” (25-26). La estructura del aforismo consiste en una oración compuesta coordinada copulativa. En la primera oración simple encontramos dos conceptos que no han sido explicados en este apartado IV, „intuición” y „unidad”; así que pasamos a la segunda, cuya sintaxis queda de la siguiente manera: *los caminos de la belleza son los místicos caminos de (a) Dios* —se entiende que “los caminos de Dios” han de ser los mismos por los que se llega a Dios—. De donde se infiere que la belleza es un camino místico y que, por éste, se llega a Dios. Del aforismo y la cita podemos inferir que entre los conceptos de „Dios” y „Alma del Mundo” hay una completa identidad; pues constituyen el destino final hacia el que conducen los caminos de la belleza. Respecto al concepto de „intuición”, Valle ya lo había explicado antes, en “Gnosis” —que tiene función

introdutoria—, al referirse a la Contemplación como una de las dos vías para conocer a “Dios”, “Alma Creadora” o “Todo”: “La Contemplación es [...] una intuición amable [...] por donde el alma goza la belleza del mundo [...] Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo” (13); y un poco adelante: “A esta manera llamaron los quietistas tránsito contemplativo [se refiere a la Meditación, segunda vía para conocer la verdad] [...] Es manera más imperfecta que la intuición mística, atendiendo que la una nos llega por enlace de la razón que medita, y la otra es infusa: Una vista sincera y dulce, sin reflexión ni razonamiento” (14). De donde se infiere que „contemplación“ e „intuición“ guardan relación de identidad. Por el otro lado, entre el concepto de „todo“ y „unidad“ la identidad es evidente, si pensamos en aquel como un conjunto único. Por extensión, también habrá identidad entre „unidad“ y „dios“. Ahora comprendemos el sentido de la primera oración del aforismo. “La belleza es la intuición de la unidad” significa lo que significa la segunda oración: que la belleza es un camino místico para llegar a Dios; donde dicho camino es la intuición o contemplación, que es una manera de conocer en la cual no interviene el pensamiento reflexivo ni el razonado.

Pero, el término *unidad* todavía no queda claro del todo. Me refiero a que Valle no ha aportado la mínima definición (en términos poéticos, claro está) al respecto. Es en este aforismo la primera vez que lo emplea. Sin embargo, antes ya había aludido a este concepto al hablar de *Todo*, *cifra*, *suma*, *número pitagórico* y, en muchas ocasiones, al referirse a distintos conjuntos unitarios (conjuntos de un solo elemento): *la suprema manera*, *el Alma Creadora*, *Dios*, *la cifra de la suma belleza*, *la Eterna Belleza*, *el misterio de la Eterna Belleza*, *el acto eterno*, *la suma*, etc. *El Todo* no es un conjunto unitario sino el conjunto formado por todos los conjuntos. Sin embargo es posible considerarlo como „unidad“ si pensamos que cada uno de esos conjuntos que lo forman son fracciones de una entidad entera y única. En el apartado IV, Valle alude dos veces, de manera más o menos clara, no al término *unidad* sino a su concepto. La primera ocasión, al principio, refiriéndose al estado particular que asumió su pensamiento al entrar en éxtasis: “[...] de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. [...] Amé la luz como la esencia de mí mismo, [...] y bajo el arco de la otra vida, [...] penetré cubierto con la luz del éxtasis” (25). El concepto de „unidad“ está presente en “un dolor quieto y único” y “la esencia de mí mismo”. En la segunda ocasión define el éxtasis:

[...] nos parece que un estado del alma exento de mudanza, finiría en el acto de ser. Y, sin embargo, ésta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen, y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo. (26).

La noción de „unidad“ está en ese “momento único en que las horas no fluyen”. Y no “fluyen” porque *el antes y el después* han dejado de existir como tales; es decir, como fenómenos independientes para convertirse en uno solo, resultado de la unión de ambos. Como todo flujo ha cesado, “surge” o “aparece” la quietud. Ésta es, luego entonces, la propiedad del “momento único”. Pero ya no tiene sentido calificarlo de “momento”, pues ahora “todo” es quieto. Ahora es factible calificarlo como *entidad única*. Pregunta: ¿no es esto lo que llamamos ordinariamente *unidad*? La respuesta es sí, aunque debo señalar que *la unidad* o *el uno*, es una entidad extraordinaria. Detrás de su apariencia elemental se esconde un enorme problema matemático y hasta ontológico (más adelante explicaré en qué consiste la peculiaridad del *uno*). Esta operación de sumar o unir que ha realizado Valle, es más familiar. Vemos que la *unidad* aparece al sumar dos opuestos entre sí: ya sea *el antes y el después* o, *el goce y el dolor* (esta operación y este resultado se verifican, por ejemplo, al sumar dos medios, en el sistema de los números racionales; al realizar la operación de *conjunción* entre a y no-a, en lógica booleana; al establecer la existencia de un único conjunto A y de su *complemento*, en teoría de conjuntos; pero ya habrá ocasión de volver a estas operaciones matemáticas). Tenemos, pues, por extensión, dos propiedades de Dios (dios vallesco): a) es unitario y quieto; b) es la suma de dos contrarios. Ya tenemos el significado global del aforismo: *belleza, intuición y contemplación* están en relación de identidad porque los tres son *camino místico*; es decir, conducen a *dios*. Y éste se identifica con *el uno* y con *el todo*. Pero, además, hemos podido inferir una buena cantidad de conceptos que se repiten de manera continua a lo largo de la obra; tales como: „dios“ (Alma del Mundo, Alma Creadora, Todo), „belleza“, „el yo“ (los “fines egoístas”, “la esencia de *mí mismo*”), „el ello“ (“el mundo”, “la belleza del mundo”, etc.), „razón“, „intuición“, „tiempo“, „no-tiempo“ (“momento único en que las horas no fluyen”), „eternidad“ (“Eterna Belleza”, “acto eterno”), „movimiento“ (“camino”, “mudanza”, etc.), „quietud“ (“dolor quieto y único”, “Beatitud y quietud”, etc.), „transformación“ (“transmigrar en el Alma del Mundo”, “mudanza”, etc.), „esencia“ (“la esencia de mi mismo”), „todo“, „unidad“, „unión“ (“el antes y el después se juntan”, “el goce y el dolor se hermanan”), „suma“. Podemos concluir que, dentro de la cosmovisión de *LLM*, hay un dios que es una

entidad unitaria y, a la vez, formada por dos opuestos, a la cual todo individuo puede conocer a través de la belleza, la intuición y la contemplación; es decir, renunciando al transcurso de las horas, al pensamiento razonado y a los fines egoístas. Sin embargo, a partir de aquí surgen muchas preguntas. Las definiciones que nos da Valle sobre intuición y contemplación me parecen claras; pero no queda tan claro por qué la belleza tendría que funcionar como aquellas dos. ¿Se refiere a la belleza del arte o a la de la naturaleza? ¿Qué es exactamente para Valle la belleza? Y, por otro lado, ¿cómo renunciar al transcurso de las horas y a los fines egoístas!, pues, al menos en apariencia, renunciar al pensamiento razonado es una práctica ordinaria. Responder estas preguntas es el verdadero propósito del libro y su sentido inmediato. Por eso Valle se refiere a él de esta manera: “Estos EJERCICIOS ESPIRITUALES son una guía para utilizar los caminos de la Meditación, siempre cronológicos y de la substancia misma de las horas” (14). En el primer apartado de “Anillo de Giges”, hace referencia a su «Disciplina Estética» y a sus «Normas». Al final de este apartado nos damos cuenta de que éstas son, justamente, cada uno de los aforismos que, a manera de glosa, rubrican cada uno de los apartados del libro (las negritas son de Valle):

Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos, como el temple de las almas, y este apasionado sentimiento me sirvió, igual que una hoguera, para purificar mi Disciplina Estética. Me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas [...]

[...]Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fué la primera de mis Normas.

I

Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta (18).

Vemos cómo, a través de la estructura de la sentencia, Valle emplea una redundancia de sentido entre la primera oración simple y la segunda pero de tal manera, que cada una aporta elementos propios que, sumados, incrementan el sentido total del aforismo. Todos los conceptos que éste contiene, fueron introducidos antes bajo diversas expresiones que funcionan, en gran medida, como oraciones yuxtapuestas en las que cierto sentido se repite y se añade otro nuevo que, a su vez, será ampliado más tarde. Este tipo de *redundancia renovada* (no quiero utilizar la clasificación de los tropos, según la retórica, por su abundante extensión, por las complejidades intrínsecas a su definición, y porque cada poeta, al final, siempre termina añadiendo un elemento de novedad al susodicho tropo y desplazándolo de su ya incómoda categoría) de sentido (significado) y de forma (significante) es un procedimiento

típico en toda *LLM*. Por su capacidad sintética y condensatoria, las glosas resultan una guía invaluable hacia la determinación del campo semántico que defina los límites de un sentido dado. Acudiré constantemente a ellas.

El segundo problema de *LLM*: la metáfora y la abstracción

Otro recurso, bien estudiado y evidente, al que Valle recurre de manera constante en *LLM*, es la metáfora, en sus tres principales variantes: una elemental que es la *imagen metafórica*, otra compleja que es la *alegoría* y una intermedia que es la *metáfora* propiamente dicha (esta división obedece a un criterio de complejidad en la construcción sintáctica). En un libro que mezcla el texto narrativo y el ensayístico, con el poético, como el que estudiamos, la metáfora viene a ser una estructura que sobresale de entre todas. Por sus cualidades, la metáfora vallesca actúa igual que su aforismo: condensa un amplio sentido en una expresión concisa. No se trata, por tanto, de una metáfora ordinaria del tipo: *Lo que me quita en fuego, me da en nieve / la mano que tus ojos me recata*, de Quevedo o, si se prefiere, el poema completo “A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano”. Con estos dos ejemplos estamos ante una metáfora de sentido biunívoco y, por tanto, restringido. El fuego, el hielo y sus respectivas propiedades que los convierten en un peligro mortal, hacen alusión al “amor de pareja” y a sus desquiciantes propiedades psicosomáticas en el individuo enamorado. No sé si el título del poema lo incluye el propio Quevedo pero, si es así, supongo que no tenía plena confianza de que la amada a quien lo dirige, pudiera realizar el esfuerzo intelectual de asociación semántica requerido. Pues el título resuelve de forma perfecta el problema de encontrar la alusión del sentido literal. La restricción del sentido se agudiza al relacionar una circunstancia real (fuego, nieve y sus propiedades físicas) con otra también real y, además, concreta, el amor por una mujer particular que es Aminta (sin importar si ésta existió o no). Por supuesto, Quevedo es capaz de metaforizar aludiendo a conceptos abstractos; por ejemplo, la inmortalidad del amor, en otro celeberrimo poema, al referirse a su propia muerte. En éste, sin embargo, jamás explica en qué consiste dicho amor, y la idea de éste se queda acaso en un vulgar „amor a la vida“ (pudiera quedarse en „amor a una mujer“). Abstracto, sí; pero a fuerza de ambigüedad y no a fuerza de concisión o definición; como lo hizo con el „amor de pareja“ en su poema “Definición del amor”. Por concisión y definición me refiero a limitar todo concepto de manera estrecha.

Tarea que bien puede llevarse a cabo en el terreno de la metáfora. Un ejemplo es Valle, para quien, más aún, la metáfora es el mejor vehículo para expresar abstracciones profundas (ya lo veremos al explicar su *milagro musical*). En fin, sólo quería dar ejemplos de metáfora con significación restringida para diferenciarla de la metáfora vallesca que, por ahora, defino como un procedimiento de expresión lingüística por el cual el sentido literal de dicha expresión se multiplica en un gran conjunto de significación aludida, formado por muchas referencias, cuyo sentido guarda relación de identidad con el sentido literal de la expresión lingüística. En este procedimiento, sin embargo, ese enorme conjunto de significación aludida se condensa en una sola entidad conceptual que no posee forma ni sentido lógico, de manera semejante al axioma. Para ilustrarlo voy a recurrir a una metáfora tomada del apartado VI de “Anillo de Giges”:

En todas las cosas duerme un poder de evocaciones eróticas. Algunas parecen despertarse apenas nos aproximamos, otras tardan en revelarse, otras aún no se revelaron, otras no se revelarán jamás. Pero si un día pudiésemos conocerlas íntegramente, las veríamos enlazarse en sucesión matemática y concretarse en un solo impulso de amor, como las entrañas de la tierra concretan en la claridad de los cristales el esfuerzo de miles de años. (32).

Elegí este ejemplo, porque ilustra, a la vez, dos circunstancias relacionadas en lo esencial. La primera es el procedimiento metafórico de aludir a un amplio conjunto de significaciones, a través de una expresión concisa, cuyo resultado final es la simplificación de todas esas significaciones en una sola noción. La segunda tiene que ver con el procedimiento contrario: llevar al lector, de ese vasto conjunto de significaciones, de regreso a la metáfora concreta, a su construcción sintagmática y paradigmática. Valle acude a la referencia del diamante y el largo tiempo que transcurre debajo de la tierra para constituirse. La imagen del diamante alude a ese único “impulso de amor”. Hasta aquí, la metáfora sería restringida; a pesar de que „impulso de amor” parece abstracto. Pero Valle no se conforma con esto y compara el esfuerzo de miles de años que realizan las entrañas de la tierra para concretar un diamante, con una sucesión matemática inmensa de “evocaciones eróticas” que están ocultas en todas y cada una de las cosas. Según la RAE, „evocar” tiene dos acepciones: tr. traer algo a la memoria o a la imaginación || tr. llamar a los espíritus y a los muertos, suponiéndolos capaces de acudir a los conjuros e invocaciones. Como podemos ver, „evocación” coincide con esos dos conceptos que ya habíamos explicado, „contemplación” e „intuición”, que definen una forma de conocimiento no racional que conduce a la verdad. Asimismo, la RAE define „amor” de

catorce diferentes maneras pero, de entre todas (que no voy a listar) se desprende un factor común: „unión“. Así que, „evocaciones eróticas“ son conocimientos no racionales que están enlazados. La misma metáfora nos da esta información al decir de aquellas que “las veríamos enlazarse en sucesión matemática”. Aquí pareciera que Valle traiciona su concepto de „evocación“ como conocimiento no racional al relacionarlo con la matemática, pero no es así; y en seguida plantea el absurdo, la sinrazón: “[...] y concretarse en un solo impulso de amor” (además, para él, „matemática“ y otros conceptos poseen carácter paradójico o bipolar; es decir, tienen una connotación positiva y otra negativa; pero esta circunstancia se explicará después).

La metáfora plantea la siguiente relación: „amor“ es a diamante, como „intuiciones enlazadas“ es a “el esfuerzo de miles de años”. Tenemos una definición de „amor“, que no es el amor de pareja ni el amor a la vida. Es más, en la metáfora no hay indicios de que Valle lo considere siquiera un sentimiento. Es un hecho que lo considera un enlace pero, ¿de qué cosas? Enlace de conocimientos intuitivos. Pero la definición no termina aquí; pues éstos, además, se funden consolidando “un solo impulso”, energía, fuerza o “poder” (como lo llama al principio de la metáfora). Es decir, que estamos ante una definición atípica del amor, que lo considera como un *poder unitario* que se deriva de una comunión de conocimientos intuitivos. Esta definición de amor es afín, y está muy próxima a la definición, según criterio científico o fenomenológico, de ley; es decir, aquella condición de los fenómenos, que se mantiene invariable al variar las condiciones de dichos fenómenos, Por ejemplo, la ley de la gravitación universal de Newton que establece una misma relación entre dos cuerpos cualesquiera, dada su masa y la distancia que los separa, para determinar la fuerza de atracción entre ambos cuerpos. A esta ley se llega por el enlace lógico de conocimientos científicos y, a todas luces, dicha ley involucra cierto poder (se me ocurre el de poner satélites en órbita, por ejemplo). Pero es obvio que la definición de Valle contempla, además de los fenómenos —referidos como “cosas” en la metáfora—, a los no-fenómenos, incluidos en la categoría de intuiciones o evocaciones. El susodicho “poder” se nos revela ahora como el cúmulo de posibilidades prácticas a que accede quien llega a conocer una ley pero, también, como un poder milagroso o mágico, representado en la transformación —que todos conocemos y a la que Valle alude— del simple carbón en el cristal máspreciado del planeta. Ese „amor“ vallesco, entonces, termina por consolidar una alusión, en primer lugar, a las leyes matemáticas, después, a las

físicas, las biológicas y al resto de leyes de orden científico. Por extensión, a todas aquellas referentes al ámbito general de las llamadas humanidades, como la filosofía, el derecho, la psicología, las artes, etc., donde, por cierto, el método científico no es suficiente para explicar los fenómenos. Pero, ese „amor“ alude, además, a todas las intuiciones del tipo totalitario y globalizador. Como vemos, el conjunto de significaciones aludidas por el sentido literal de la imagen del diamante, es vasto y, a pesar de ello, no se dispersa sino que, muy al contrario, termina condensándose y simplificado en una sola noción, el „amor“. Éste supone, según la metáfora que nos ocupa, un saber más abstracto que la matemática misma; pues está hecho de intuiciones, cuya manifestación no se da en fenómenos y cuya esencia es imposible poner en cifras (conclusiones que se infieren hasta de las definiciones que nos da la RAE: intuición: f. facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento || resultado de intuir || coloq. presentimiento || *Fil.* percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene || *Rel.* visión beatífica).

Quiero recordarle al lector que, de la amplísima gama de campos del conocimiento, la matemática trabaja con los conceptos más abstractos que el hombre ha podido concebir (es incluso más abstracta que la filosofía, porque ésta usa un lenguaje surgido del coloquial y no muy diferente; en cambio, el lenguaje de la matemática, que también surgió del coloquial, ha terminado por distanciarse mucho de éste y hasta desarrolló su propia escritura). Dentro de ella hay diversas áreas con diferente grado de abstracción. Se puede decir, por ejemplo que, en una escala de menor a mayor nivel de abstracción, se encuentra la geometría, primero, luego la aritmética, el álgebra y, al final, el cálculo (que, en el momento de su creación por Newton y Leibniz, no tenía aplicación práctica alguna). Cuando los conceptos matemáticos se asocian a determinado fenómeno, pierden nivel de abstracción; entonces surge la física, en primer lugar, luego las ciencias naturales y, al final, las sociales (este desarrollo de las ciencias tiene su principal causa en el *positivismo* y su rápida expansión por toda Europa durante la segunda mitad del s. XIX; aquel proponía aplicar el método de estudio empleado en la física al resto de las áreas del conocimiento y, sobre todo, a las directamente relacionadas con el ser humano). Para Valle, según “Gnosis”, el conocimiento del hombre se divide en racional (*Meditación*) e intuitivo (*Contemplación*):

Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamiento por donde se llega a una verdad, y la

Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace substancia nuestra, olvidando el camino que enlaza razones a razones, y pensamientos con pensamientos. La contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla (13).

Por ello comprende que las matemáticas ocupan una posición particular en la escala del conocimiento, atribuyéndoles un carácter negativo y positivo a la vez; es decir, paradójico. Como ya vimos, esta ambivalencia está presente en el concepto „sucesión matemática“ de la metáfora que nos ocupa, al referirse al enlace de las “evocaciones eróticas”. Si pensamos en una recta numérica, las matemáticas estarían inmediatamente adelante del cero, ocupando el primer valor positivo. Hacia adelante se despliega todo el conocimiento *positivista*. A medida que se separa de aquellas, éste pierde abstracción y gana concreción. Inmediatamente a la izquierda de las matemáticas, el conocimiento pierde toda racionalidad y, a medida que se distancia en el mismo sentido, gana cada vez más abstracción. De tal manera que, por un lado, las matemáticas constituyen la creación humana y racional más abstracta de todas y, por otro, por su propia cualidad de razón pura, constituyen la negación de la intuición; pues ésta implica ausencia de razón. En “Gnosis”, Valle deja bien claro que, entre la *Meditación* y la *Contemplación*, la más imperfecta es la primera “atendiendo que la una nos llega por enlace de la razón que medita, y la otra es infusa”, es decir, “es una manera absoluta de conocer” y “la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo”. Entonces, la matemática es más imperfecta que la intuición, pero más perfecta que toda la ciencia y la filosofía del hombre. Vamos a ver que Valle le asigna, unas veces, connotación negativa (imperfección, razón, cronología) y otras, connotación positiva (abstracción, ley, quietud). Esta ambivalencia también se puede explicar si observamos que no puede existir matemática sin intuición o, en términos generales, no puede existir construcción teórica sin axiomas, donde éstos suponen esa misma ausencia de razón (por ejemplo, la física clásica asumía como verdad evidente que el *espacio* era recto (la distancia más corta entre dos puntos es una recta); hasta que llegó Einstein y descubrió no sólo que es curvo (la susodicha distancia es una curva), sino que está fusionado al *tiempo*). Al interior de toda teoría, llámese matemática, filosófica o científica, existe toda una jerarquía de elementos según su grado de abstracción, en donde los axiomas representan el grado máximo. Así pues, el amor vallesco, en el plano de los “fenómenos irracionales”, se comporta como la ley en el plano de los fenómenos verificables (por el método científico), *comprendiendo* o englobando una enorme cantidad de circunstancias

particulares dentro de una sola expresión abstracta. No tengo dudas de que Valle conocía este paralelismo entre *amor* y *ley*; y la prueba la veremos al explicar sus conceptos de *la unidad* y *el todo*, al fin y al cabo, matemáticos.

Así pues, la metáfora que nos ocupa (y, en general, la metáfora de *LLM*) posee un sentido literal y un sentido aludido, como todas las metáforas. Pero la relación entre ambos sentidos no es biunívoca. De tal manera que al sentido literal le corresponde una enorme cantidad de sentidos evocados. Éstos, lejos de dispersarse, se concentran en una sola noción. Pero, al final, de esta noción que surgió, por decirlo de alguna manera, de la expresión literal hacia fuera, se “desprende” un sentido particular que se dirige de regreso a la fuente original de significado; es decir, que regresa nuestra atención de nuevo a la expresión literal. Este sentido que se desprende del conjunto es de índole estética pero, como elemento de aquel conjunto, comparte su misma esencia: la noción de „ley absoluta” o „verdad”. Así que se nos revela que otro de los muchos sentidos evocados, es el de „norma estética” para crear metáforas o, mejor dicho, la propia definición de metáfora. La definición de metáfora desde la metáfora, y no desde el lenguaje ordinario (ejercicio un tanto común en los círculos poéticos de la época y hasta principio estético de muchas de las vanguardias, pero que se puede rastrear, según entiendo, hasta el romanticismo). Un poco adelante, en el apartado VI del mismo capítulo, después de redundar, bajo diferentes formas metafóricas, sobre la misma idea de encerrar en una sola noción una inmensa cantidad de significados, Valle define el ejercicio de poeta (las siguientes palabras, por cierto, se aplican perfectamente al científico):

Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel! (33).

Este procedimiento de la metáfora vallesca que he descrito, primero, como una expansión de sentido hacia afuera, y luego como una contracción que regresa al punto de partida (que nos recuerda, por cierto, la acción de los espejos del callejón del Gato), es de enorme relevancia pues ilustra los dos posibles movimientos en que se mueven todas las cosas: el rectilíneo, que corresponde a la susodicha expansión, y el curvilíneo, correspondiente a la expansión y

contracción juntas. Ambos movimientos nos remiten a la recta y al círculo²⁰. La expansión remite a la recta porque tiene un solo sentido; la expansión seguida de contracción, tiene sentido de ida y vuelta y, por lo tanto, implica un ciclo completo. De aquí se desprende una de las constantes vallescas en la construcción teórico-filosófica de *LLM*: el concepto de „movimiento“. Se trata de un principio fundamental que Valle va a representar de manera continua a través de la recta o el círculo, en las más diversas expresiones metafóricas. Sin estos dos conceptos abstractos, tomados de la geometría, no es posible comprender *LLM* ni el resto de la obra de Valle.

El movimiento

El „movimiento“ está presente en toda *LLM*. En “Gnosis”, por ejemplo, aún tratándose de un lenguaje con clara intención ensayística en el que Valle versa sobre ideas de índole filosófica, las dos únicas metáforas que contiene implican el principio de movilidad. La primera, al referirse al “tránsito contemplativo”, o sea, el *desplazamiento* del alma a través de la meditación o enlace de razones hasta llegar al “íntimo consorcio con la suprema esencia bella”:

[...] pero cuando una vez se llega a este final [se refiere a la “suprema esencia bella”], el alma queda tan acostumbrada al divino deleite de comprender intuitivamente, que para volver a gustarle ya no quiere cansarse con el entendimiento, persuadida de que mejor se logra con el ahinco de la voluntad. A esta manera llamaron los quietistas tránsito contemplativo, porque al ser logrado el fin, cesan los medios, como cuando la nave llega al puerto acaba el oficio de la vela y del remo (13-14).

Y, hacia el final, al hablar de las limitaciones de la ciencia y del lenguaje:

La ciencia de las escuelas es vana, crasa y difusa como todo aquello que puede ser cifrado en voces y puesto en escrituras. El más sutil enlace de palabras es como un camino de orugas que se desenvuelven ateridas bajo un rayo de sol. (15-16).

Tenemos, pues, el desplazamiento de una nave y de una oruga, y en ambas metáforas la razón no queda muy bien parada. Tal situación no es una casualidad. Ya sabemos que Valle está comparando las dos únicas maneras que hay para conocer la verdad. Que la

²⁰ Para Virginia Milner, el círculo es el gran símbolo presente en toda *La lámpara maravillosa*, tanto en los aspectos más gráficos de la forma como en el contenido.

contemplación es la manera inmediata de conocer y la meditación es la manera cronológica. La nave y la oruga representan a ésta, y el “rayo de sol” a aquella. En la primera metáfora, tenemos una nave (alma) con su vela y sus remos (razón), un viaje (transformación espiritual o cognoscitiva) y un puerto de destino (la suprema esencia). De aquí se infiere la existencia de un puerto de salida y su correspondiente significación aludida, que encontramos por simple negación de opuestos: la suprema apariencia. Si la suprema esencia es la máxima abstracción, entonces aquella es la máxima concreción; es decir, la cosa y/o el individuo (la individuación). Pero, como Valle planteó desde el principio la premisa del conocimiento, descartamos a la cosa y nos quedamos con el individuo como máxima concreción.

En toda la introducción, para nada se menciona el término *individuo*; pero, como ya vimos en otra parte, su concepto sí está presente. Veamos una parte del capítulo de “Gnosis” en donde, además, se expone la máxima norma de la disciplina estética (que plantea *LLM*):

Y así como es máxima en la mística teológica que ha de ser primero la experiencia y luego la teoría, máxima ha de ser para la doctrina estética, amar todas las cosas en una comunión gozosa, y luego inquirir la razón y la norma de su esencia bella. Pero siempre del significado sensitivo del mundo, como acontece con la conciencia mística, se les alcanzará más a los humildes que a los doctos, aun cuando éstos pueden también entrever alguna luz, si no se buscan a sí mismos ni hacen caso de su artificiosa sabiduría. (14).

Antes de seguir, quiero destacar cómo la máxima norma de la disciplina estética contenida en este libro, nos refiere una escala de valores (que ya vimos en el apartado anterior de este trabajo al estudiar la metáfora del diamante), en la cual se distribuye todo el conocimiento en una recta que va desde el valor más abstracto, en la extrema izquierda, hasta el menos abstracto, en la extrema derecha. Y cómo dicha disciplina exige ir de derecha a izquierda: de la “experiencia” a la “teoría”, de las sensaciones a los significados (“significado sensitivo del mundo”), de las cosas (“amar todas las cosas”) a la razón que hay en ellas (su “norma” o ley matemática), primero, y después intuir su última esencia irracional (“esencia bella”). Llanamente, ir de lo particular a lo universal. En „lo particular“ están, literalmente mencionadas por Valle, las “cosas”, así como el “mundo” y lo “sensitivo”. Las sensaciones son una cualidad exclusiva de los seres vivos más desarrollados (hasta donde sé). El conocimiento y la razón también son comunes a las especies más evolucionadas. Sin embargo, hasta cierto nivel de abstracción, conocimiento y raciocinio son propiedad exclusiva del hombre. Así pues, del universo posible de seres sugeridos en la cita con capacidad para amar e

inquirir, quedan descartados todos aquellos que agrupamos bajo el nombre genérico de *animales*. Por tanto, en la categoría de „lo particular“, establecida por el texto, tenemos sólo a los individuos de la especie *homo sapiens*. La misma cita, incluso, verifica esta inferencia al referirse a los “humildes” y a los “doctos”, a la “artificiosa sabiduría” y a la condición de ser de una manera particular, concreta y específica distinta a la de los demás e idéntica a la propia: ser como “sí mismo”. Esta es la capacidad reflexiva del hombre, tanto de reconocer su propia imagen en un espejo, como de reconocerse en una multitud.

En la última cita, sobre la máxima de la disciplina estética, vemos al amor otra vez como una conducta íntimamente asociada a la acción de conocer, donde ésta puede ser de tipo racional o intuitivo. El “objeto” a conocer es la esencia (que, en realidad, es justo lo contrario al objeto), determinada por el valor más abstracto en la escala de conocimientos. Esta vez llama la atención que Valle asigna un nuevo valor a la esencia, además de la abstracción: la belleza, al referirse a la “esencia bella” de todas las cosas. Por tanto, podemos inferir dos conclusiones:

- a) que esta belleza no es igual a la belleza formal o aparential de las cosas, y
- b) que esta belleza está tan oculta, en las cosas, como la esencia misma y tiene carácter abstracto.

Justo antes de su máxima, Valle nos da más información sobre el tipo de belleza a la que se refiere:

El Alma Creadora está fuera del tiempo, de su misma esencia son los tributos, y uno es la Belleza. La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: La Contemplación. (14).

Según esta cita, uno de los tributos de (o para) el Alma Creadora es la Belleza. Valle escribe *tributo* que, según la RAE, implica una relación de subordinación en la que un súbdito entrega al señor cierta cantidad de dinero en calidad de cierto reconocimiento. El término bien puede aplicarse a la belleza de cualquier cosa, como lo hace Valle. Sólo que éste elimina la susodicha subordinación, poniendo en el mismo nivel jerárquico a la Belleza y al Alma Creadora. Si hubiera preferido el término *atributo*, el caso hubiese sido idéntico, pues también implica diferencia de jerarquías. La cita nos da más información. Por ejemplo, que la vía para conocer la Belleza y el Alma Creadora es la Contemplación, es decir, la intuición. De donde

inferimos ya una perfecta identidad entre Alma Creadora y „esencia“, pues „alma“ implica la parte inmaterial del ser o de la vida (según la RAE). Por eso, en la cita de la máxima estética, vemos los conceptos unidos en uno solo: “esencia bella”. Más aun, vemos que otra cualidad del Alma Creadora consiste en “estar fuera del tiempo”; y que, en esta misma situación se encuentra la esencia, dado que se ubica en el extremo abstracto último de la escala del conocimiento, infinitamente alejado de la razón pura; es decir, fuera de toda ley de premisa y conclusión, de causa y efecto, cronología, movimiento, transformación, etc.

En fin, esta identidad entre Alma Creadora y „esencia“ se puede verificar al final del apartado IV de “El Anillo de Giges”, donde se habla del éxtasis como el *momento único en que las horas no fluyen*: “Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo” (26). Podemos quitar *belleza* y poner *esencia*, y el significado de la cita se mantiene invariable. Ambos conceptos están en plena identidad con el de Alma Creadora. Pero debemos ser cuidadosos con el de „belleza“, pues ya sabemos que para Valle también existe otra muy distinta, una belleza aparente, formal, material y que se refiere a ambas bajo el mismo término, de manera indistinta. Por ejemplo, la belleza de aquellos vitrales de la catedral leonesa. Por otra parte, si bien a través de la Contemplación también se llega a Dios, éste constituye un concepto más complejo que el de „esencia“ y Alma Creadora, y está asociado, más bien, al concepto de „todo“ (como veremos más adelante), por lo cual no guarda relación de plena identidad con estos dos.

Tenemos ya todos los elementos fundamentales de un pequeño sistema que se despliega en la metáfora de la nave: un individuo, una nave con su vela y sus remos, un puerto de partida, un puerto de destino, un viaje. Y de inmediato se nos viene a la memoria el viaje de Jason y los Argonautas, y el viaje de Ulises de regreso a Ítaca (Valle hace alusión a ambos viajes; primero al de los Argonautas, al referirse a “la dorada fábula de los Argonautas” en “El milagro musical”, apartado IV, pág. 50; y después al referirse a Homero y sus versos en el aforismo que cierra este mismo capítulo, pág. 63). Este pequeño sistema constituye la base argumental del antiguo poema épico, en que el héroe parte en un largo viaje de ida y regreso. En la metáfora de Valle, aparentemente, el „regreso“ no está presente; pero sí lo está en forma de alusión, cuando “acaba el oficio de la vela y del remo”, si suponemos que un viaje de ida

no está completo y, por tanto, que no acaba hasta que hay un viaje de vuelta. El „regreso“ también está aludido en la máxima de la doctrina estética que comentamos, según la cual, el individuo debe avanzar en sentido opuesto al sentido de individuación o concreción, para dirigirse hacia la esencia. La *Iliada* y la *Odisea*, y las *Argonáuticas* órficas son poemas épicos vinculados de manera estrecha tanto a los hechos históricos como al mito y, por tanto, a una zona donde el lenguaje abandona su función plenamente referencial y adopta la función simbólica para aludir a los grandes misterios de la naturaleza. Dos de esos misterios son la vida y la muerte (presentes en las diferentes cosmogonías de todas las grandes civilizaciones antiguas). Y en este mismo sentido, también lo son el cambio o transformación de las cosas y la existencia de “algo” que no cambia jamás (¡de nuevo el asunto topológico!). No podemos ignorar ni eludir el enorme paralelismo que hay entre dichos poemas y la metáfora vallesca de la nave (más tarde explicaré este paralelismo a partir de Nietzsche). El viaje, en sí mismo, representa cambio, movimiento, transformación y, con respecto a los demás elementos de la metáfora, representa transformación del individuo. El fin del viaje, cuando cesa el “oficio de la vela y del remo”, representa la transformación del individuo (puerto de salida) en la esencia (puerto de llegada).

El aniquilamiento

Si observamos bien, hasta aquí, podemos ver que *LLM* está cimentada sobre un pequeño conjunto de conceptos y principios cuya estructura constituye un sistema bien definido. Esta construcción teórica coincide plenamente con aquella encontrada en el diálogo de la escena XII de *Luces de bohemia*. Esta vez también hemos encontrado que:

- a) existe un origen (“esencia bella”) y un destino (individuo/cosa/mundo);
- b) individuos y cosas se transforman;
- c) la transformación se llama *individuación* (el nombre lo asigno yo) cuando se da del origen al destino;
- d) la transformación se llama *esencialización* (el nombre lo asigno yo) cuando se da del destino al origen;

- e) toda transformación está regida por una “razón” o “norma” matemática (“sucesión matemática” de “evocaciones eróticas”);
- f) toda transformación es reversible (la esencia se convierte en individuo, y éste puede convertirse en aquella);
- g) toda ley matemática de transformación es accesible sólo a la conciencia (“meditación” o “contemplación”).

Y podemos añadir dos principios más:

- h) las propiedades del origen o esencia son quietud, inmutabilidad y belleza abstracta;
- i) las propiedades del destino o apariencia son movimiento, cambio y belleza concreta.

Destacan, dentro de este sistema, los conceptos de *amor*, como un enlace de conocimientos intuitivos que se consolidan en una sola noción; *belleza*, como un escondido atributo de todas las cosas, y *disciplina estética*, como un conjunto de normas para alcanzar la “esencia bella”.

Aclaro que, respecto al inciso f), he mostrado ya de manera suficiente y clara que, para Valle, todo individuo está en posibilidad de convertirse —literalmente— en la esencia, si accede a ella a través de meditación o contemplación. La explicación (ya citada) de Valle sobre el éxtasis deja clara esta particular situación. Sin embargo, la situación opuesta, es decir, la transformación de la esencia en cosa/individuo/mundo sólo ha estado presente de manera implícita. Para no dejar ninguna duda sobre la posibilidad de esta otra situación en el sistema filosófico de *LLM*, voy a remitirme de nuevo a “Gnosis”:

Para el extático no existe mudanza en las imágenes del mundo, porque en cualquiera de sus aspectos sabe amarlas con el mismo amor, remontado al acto eterno por el cual son creadas. Y con relación a lo inmutable, todo deviene inmutable. (15)

Todo acto, por supuesto, está sumergido en el tiempo; sin embargo, para Valle existe un acto sui-géneris, que es aquel por el cual las imágenes del mundo son creadas. Y sabemos que las imágenes resultan de la luz que se refleja en las cosas y llega hasta nuestros ojos. Sin cosas (o sin luz) no puede haber imágenes. Por tanto, ese “acto eterno”, antes de crear las imágenes, crea las cosas del mundo (incluyendo a los individuos). La suma de cosas e individuos se llama creación. Y no cabe duda que ésta es el producto de la acción que lleva a cabo el “Alma

Creadora”, que ya hemos identificado plenamente con la „esencia“. Luego entonces, la „esencia“ se transforma en las cosas/individuos del mundo.

Pasando a otro asunto, si acudimos a la RAE para verificar el significado del término *aniquilamiento*, encontramos que para *aniquilar* o *aniquilarse* nos da siete acepciones, de las cuales me quedo con las dos primeras y la que atribuye al campo de la física, por englobar al resto: tr. reducir a la nada || destruir o arruinar enteramente || prnl. *Fís.* dicho de una partícula elemental: reaccionar con su antipartícula de forma que desaparecen ambas para convertirse en radiación electromagnética. De aquí y de los principios teóricos inferidos arriba, podemos ir perfilando de manera precisa el significado que Valle atribuye a su *aniquilamiento*. En pocas palabras, éste implica la transformación del individuo en la esencia a través, primero, de los sentidos, después, de la razón pura y, al final, de la intuición; o, como dijimos antes, a través del conocimiento de lo concreto y hasta la comprensión de lo abstracto (en lo sucesivo me referiré por *conocimiento* o *entendimiento* al resultado de procesar información por la vía del pensamiento racional; y por *comprensión* al resultado de hacerlo mediante el pensamiento intuitivo). En realidad, todas las experiencias de Valle narradas en *LLM*, forman parte de una larga experiencia cognoscitiva en la que aquel avanza del conocimiento sensitivo de las cosas, pasando por cierto conocimiento racional de éstas, hasta llegar a conocimientos cada vez más abstractos; o, en otras palabras, del conocimiento de las cosas más inmediatas a la comprensión de las cosas más distantes. El primer eslabón en dicha cadena consiste en conocer los latidos de su corazón y todos sus sentidos, según narra al principio del primer capítulo, “El anillo de Gíges”: “Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi *Estética*.” (17). Al final de este mismo apartado, en la glosa, la metáfora del “ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta”, y primera Norma de la disciplina estética, alude al conocimiento de uno mismo. En el apartado III del mismo capítulo, las cosas que observa son más lejanas; por ejemplo, todo un valle visto desde la altura de una montaña: “Íbamos tan cimeros, que los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el translúcido de los esmaltes” (23). Aquí se sintió “enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal.” (24). Vemos que antes de ésta tuvo que haber una experiencia cognoscitiva previa en la que no se sintiera enlazado a la “sombra

del árbol” sino al árbol y no al “vuelo del pájaro” sino al pájaro, pues la sombra y el vuelo son fenómenos más abstractos que el árbol y el pájaro. Esta experiencia previa parece estar referida justo en el aforismo de la primera norma que indica ser como el ruiseñor. En el apartado siguiente, el IV, contempla ya no la naturaleza sino el arte, en los vitrales de la catedral leonesa; y ahora no se siente tan sólo unido a la belleza de éstos, sino que experimenta en su propio ser la unión del antes y el después, la ausencia del flujo de las horas, la eternidad (máxima abstracción). Pero, en el siguiente apartado, V, Valle se regresa en la narración y dice que antes de gozar la quietud de la eternidad, descubrió y gozó “como un pecado místico la mudanza de las formas y el fluir del Tiempo.” (27). Se entiende que tuviera que regresar un poco en la cronología de las experiencias narradas, pues las horas son de índole más abstracta que el árbol, el pájaro, el monte, la sombra y el vuelo, pero mucho menos abstracta que la eternidad. La experiencia de ésta constituye el último eslabón en la cadena de su vida cognoscitiva. Durante el resto de la obra, Valle va a ser reiterativo al referir de muy diversas maneras este mismo proceso de conocimiento que va de lo concreto a lo abstracto. „Lo concreto“ está en plena identidad con el „individuo“ mientras que „lo abstracto“ lo está con la „esencia“. „Lo concreto“ también está en plena identidad con aquello que tiene condición temporal; y „lo abstracto“ con aquello que no tiene dicha condición. Hay una relación de negación, por tanto, entre el „individuo“ y la „esencia“. Si atribuimos, de manera arbitraria, el valor *vida* a lo que tiene condición temporal, y el valor *muerte* a lo que no la tiene, tenemos que el individuo implica un estado de vida, y la esencia implica un estado de muerte. De donde se infiere que el proceso cognoscitivo que Valle ha planteado hasta aquí consiste en un viaje o desplazamiento hacia la muerte. De aquí, el nombre de *aniquilamiento* elegido para referirse a esta manera particular de conocer.

Pero, antes de sacar cualquier conclusión, vamos a estudiar otras experiencias cognoscitivas de Valle. En este tenor, destaca el segundo apartado de “El anillo de Giges”. Si observamos bien, en las experiencias estudiadas arriba, veremos que el proceso cognoscitivo de lo concreto a lo abstracto describe un desplazamiento de la conciencia de Valle de dentro hacia fuera; de observar sus propias sensaciones, sentimientos y emociones (latidos del corazón) a observar su entorno, las cosas cercanas (árboles, pájaros), las lejanas (valles), las artísticas lejanas (vitrales de una catedral), las abstractas cercanas (el tiempo, que es una abstracción que representa el movimiento de la Tierra) y las abstractas lejanas (la eternidad que es una abstracción absoluta

que no guarda ningún tipo de correspondencia con el mundo real). En el dicho apartado II, en cambio, el viaje cognoscitivo va a describir el desplazamiento contrario, de afuera hacia dentro. Y el recurso principal no va a ser la vista, como en el caso anterior, sino la memoria:

Y cuando del arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo, semejante a un estado místico, con momentos de arrobos y momentos de aridez y desgana. En esta rebusca al cabo logré despertar en mí desconocidas voces y entender su vario murmullo, que unas veces me parecía profético y otras familiar, cual si de pronto el relámpago alumbrase mi memoria, una memoria de mil años. (19-20).

Inmediatamente después describe tres experiencias que, en su conjunto, presentan ese *viaje* progresivo al interior y al pasado. La primera es una experiencia sensitiva aunque, además de cosas tangibles, puede sentir algunas intangibles, como la alegría y el instinto de otros seres: “Pude sentir un día en mi carne, como una gracia nueva, la frescura de las hierbas, el cristalino curso de los ríos, la sal de los mares, la alegría del pájaro, el instinto violento del toro.” (20). Aquí, la actividad visual ha disminuido de manera notable (encontramos el tacto, el gusto, la sensibilidad para captar un sentimiento ajeno como la alegría del pájaro; y la sensibilidad para captar una emoción ajena como el instinto del toro); pero todavía existe para captar, por ejemplo, “el cristalino curso de los ríos”. Vemos cómo el punto de partida del viaje cognoscitivo al pasado, es el inmediato presente. Quiero destacar que, a pesar de encontrarnos en un ejercicio de la memoria, las imágenes siguen siendo importantes, pues la vista es el más desarrollado de los sentidos del hombre. La memoria tiene que estar plagada de visiones; pero añadido que, de éstas, no todas van a corresponder a imágenes de la realidad histórica captadas por el ojo del individuo (la prueba está, por ejemplo, en los sueños y las alucinaciones, a través de fármacos o sin él). La segunda experiencia tiene predominio visual pero define ya un pasado remoto:

Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos. (20).

Para gran parte de la crítica no hay duda de que la figura aludida es el profeta bíblico Juan “El bautista”, precursor de Cristo. Valle está presenciando, entonces (según muchos estudiosos

de las sagradas escrituras), un momento entre histórico y mitológico. En la tercera experiencia, también visual, Valle se remonta hasta los tiempos antiguos y, de manera específica, a Grecia:

Otro día logré concretar la forma de mi Daemonium²¹. Ya lo había entrevisto cuando niño, bajo los nogales de un campo de romerías: Es un aldeano menudo, alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dionysos. Baila siempre en el bosque de los nogales, sobre la hierba verde, a un son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas. (20).

Es capaz de seguir avanzando en su interior y en su pasado de tal manera que, de pronto, está viendo a una figura muy cercana a un dios, a un “pequeño Dionysos”. Según varios elementos de esta cita, Valle sólo podría aludir a dos seres mitológicos: Pan (semidiós) o Sileno (padre de los sátiros). Ambos formaban parte del cortejo de Dioniso y ambos se asocian a un instrumento musical de viento: la siringa (varias cañas en hilera) y el aulós,²² (dos flautas de caña que se tocan al mismo tiempo formando un ángulo en la boca) respectivamente. El supuesto aldeano está viejo, es alegre, baila en el bosque y, además, lo hace al son de la flauta de Pan. Por tanto, más que una escena de la Grecia antigua, Valle está viendo una escena mitológica. Si bien, en la cita anterior a ésta, vio la figura de un hombre histórico vinculado a una genealogía divina, en esta ocasión ve a un ser divino bajo cierta condición humana.²³ Casi al mismo tiempo que conseguimos dar forma a la apariencia del aldeano, asociamos la figura previa del Bautista con la figura del sátiro y, acto seguido, configuramos la siguiente relación:

²¹ De inmediato destaca este término en latín, también escrito *daemon*. Es tomado del griego *demon* y, finalmente, lo escribimos en español *daimón*. En términos muy generales significa una fuerza o poder sobrenaturales inexplicables. Sin embargo el término se aplicó en la antigüedad griega, de manera particular, tanto al espíritu creador de Homero como al de Sócrates. Éste llama la atención porque reconoció (igual que Valle en la cita correspondiente), dentro de sí mismo, a su propio daimón, como una voz disuasoria, según la *Apología de Sócrates* de Platón y algunos diálogos como *El banquete* (202e-203b), *Fedro* (242 b-c), *Teeteto* (151b), *Eutidemo* (272e), Alcibíades (I, 103a,105d).

²² Es importante destacar que el aulós, vinculado al culto dionisiaco, es un instrumento de viento que, en la antigua Grecia, rivalizaba con la lira, instrumento de cuerdas vinculado al culto apolíneo. En la mitología griega, Marsias, un sátiro que toca el aulós, reta al dios Apolo, que toca la lira, a un concurso de música cuyo jurado lo forman las Musas y el rey Midas (Comotti, Giovanni. *Music in Greek and Roman culture*. Baltimore: Johns Hopkins, 1989). Asimismo, hay que destacar que éste es un tema relevante en la tesis nietzscheana de *El nacimiento de la tragedia*; me refiero tanto a la oposición Apolo-Dioniso, como a la oposición lira-aulós y, específicamente, a la oposición poesía épica vs. poesía lírica, y ritmo vs. melodía (O. C., cap. 6, pág. 132). Estas oposiciones se van a resumir en *LLM* bajo una sola: la música del lenguaje versus la gramática del lenguaje.

²³ Desde la psicología de C. G. Jung, esto es teóricamente posible, pues toda deidad es finalmente una representación concreta cargada de significado numinoso y, en esa medida, símbolo de un arquetipo. De tal manera que los sueños numinosos de cualquier niño de nuestro tiempo corresponden de manera plena con los arquetipos y, por consiguiente, con muchas de las deidades antiguas. Uno de los sueños infantiles que Jung estudió, coincide con el arquetipo de muerte-resurrección (O. C., en “El sueño del animal malo”).

el Bautista es al dios cristiano, como Sileno es a Dioniso.²⁴ Hay que recordar que Valle se está desplazando hacia el pasado dentro de su propia memoria, pero que lo hace a ultranza, rebasando los límites de sus experiencias exclusivamente personales y que, por tanto, ya se ha adentrado en lo más profundo de su psique y ronda los terrenos del instinto y aun del arquetipo. Ahora, en su recorrido hacia la abstracción, ha ido del conocimiento de sus sentidos, al del sentimiento de un ave, después, al del instinto de un toro (en la primera experiencia); más tarde da un gran salto y su experiencia de conocimiento pierde todo sentido personal al conocer un antepasado común a todo el mundo cristiano. Al final vuelve a dar un gran salto alejándose, esta vez, de toda condición humana, pues alcanza la visión del instinto puro (no ya el del toro), representado en esos seres mitológicos (sátiros y faunos), en su apariencia y en su comportamiento, muy cercano, por cierto, a la locura. Estuvo a punto de llegar a la figura que representaría la máxima abstracción en esta cadena, Dioniso; pero apenas pudo vislumbrarlo. Dioniso representa el arquetipo de muerte-resurrección²⁵ —igual que otros dioses griegos como Deméter u Orfeo—, pero asociado a unas cuantas condiciones específicas, por ejemplo, la ya mencionada locura o ebriedad.

En el apartado V de “El anillo de Giges”, donde nos cuenta cómo descubrió la “mudanza de las formas y el fluir del Tiempo”, narra con claridad que antes de alcanzar los más profundos niveles de abstracción pasó, en efecto, por todas sus vivencias personales:

Años enteros de mi vida eran evocados por la memoria, y volvían con todas sus imágenes, llenos de una palpación eterna. El momento más pequeño era un sésamo que guardaba sensaciones de muchos años. Mi alma desprendida volaba sobre los caminos lejanos, los caminos otras veces recorridos, y tornaba a oír las mismas voces y los mismos ecos. Yo sentía un terror sagrado al descubrir mi sombra inmóvil, guardando el signo de cada momento, a lo largo de la Vida (27-28)

²⁴ Esta conclusión está presente, aunque de manera implícita, en *El nacimiento de la tragedia*. La misma observación la ha apuntado Alan E. Smith (Smith, pág. 61).

²⁵ La muerte-resurrección está presente en el mito de Dioniso, pues este dios experimentó dos nacimientos en las dos versiones que se conocen sobre su genealogía. En una es hijo de Zeus y una mortal, Semele; quien, estando embarazada de Dioniso, muere carbonizada al pedirle a Zeus que se revele ante ella. Éste toma al feto y lo implanta en su muslo hasta que, una vez desarrollado, lo libera. En otra versión Dioniso es hijo de Zeus y de Perséfone; y es devorado por los titanes enviados por Hera. De la carnicería Zeus recupera el corazón que implanta en el vientre de Semele, del cual nacerá más tarde. Uno de los posibles significados de su nombre es “el nacido dos veces”. Aparece continuamente como “el extraño”, “el extranjero”. Su símbolo es el tirso: un bastón cubierto de yedra y coronado por una piña; y su canto el ditirambo. Es el único dios que nació de una mortal. Es un dios de la vegetación, del ímpetu natural, del impulso hacia la vida desbocada. Es el dios del vino y la vid; el del entusiasmo y el éxtasis, de la máscara y el tropel orgiástico. (Grimal, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981; y López Trujillo, Fernando. *Mitología griega: breve historia de la mitología griega*. Madrid: Nowtilus, 2008).

Llama la atención ese “terror sagrado” al descubrir su “sombra inmóvil”; es decir, al acercarse al conocimiento de la esencia, quietud o eternidad, pero más tarde volveré a él. Aunque en su visión de Sileno no alcanza el estadio de máxima abstracción, en el apartado V nos dice que, en otra ocasión, sí lo consigue:

El Tiempo era un vasto mar que me tragaba, y de su seno angustioso y tenebroso mi alma salía cubierta de recuerdos como si hubiese vivido mil años. [...] Los instantes se abrían como círculos de grandes vidas, y en este crecimiento fabuloso todas las cosas se revelaban a mis sentidos con la gracia de un nuevo significado. Cada grano de la espiga, cada pájaro de la bandada, descubrían a mis ojos el matiz de sus diferencias [...] Yo conocía fuera de la razón utilitaria, transmigraba amorosamente en la conciencia de las cosas y rompía las Normas. Mis ojos y mis oídos creaban la Eternidad. (28).

Sus ojos y sus oídos “creaban la Eternidad”, nos dice. Todavía no pasamos del apartado V del primer capítulo de *LLM* y ya sabemos que a las dos formas de conocer la verdad (meditación y contemplación) se asocian sendas metodologías para emprender dicho conocimiento. A saber, conocer el exterior de uno mismo y conocer el interior. El primer método implica la percepción de la naturaleza y las cosas del mundo por medio de los sentidos y, principalmente, por la vista; el segundo implica el aislamiento del individuo de aquella y de éste. El primero implica, a todas luces, movimiento; el segundo, dado el recurso de la memoria, implica más quietud (en los recuerdos priva un dejo de calma, una tendencia al estatismo). El primero es el elegido, en general, por el antiguo pueblo griego. El segundo es el empleado por el antiguo pueblo hindú. Otras dos variantes las representan esas dos disciplinas doctrinales conocidas como *hedonismo* y *estoicismo*. O esas otras, posteriores y mucho más ambiguas y más místicas, llamadas *panteísmo* y *quietismo*. Mucho antes, en la Grecia presocrática, estas dos tendencias ya se encontraban respectivamente en la filosofía de Heráclito y en la de Parménides.

Valle recurre, pues, a ambos métodos. Como ya vimos, en ocasiones elige la vía con clara tendencia al movimiento y, en otras, la vía con tendencia a la quietud. Hablo de *tendencia* porque, en ambos casos, siempre existe el movimiento en las primeras etapas del proceso cognoscitivo, que disminuye en las intermedias y desaparece en la etapa final. En fin, según la RAE, en este proceso hay aniquilamiento, pues algo se destruye o arruina enteramente (en otras palabras, muere). Ese *algo* es, en primera instancia, el tiempo.

Pero, quiero volver a la antepenúltima cita, en la página anterior, justo a ese “terror sagrado” que le producía el estado de quietud de su sombra. Dado aquel, ésta parece representar su propia muerte. Inmediatamente después (última cita), vuelve a insistir en la experiencia del terror al hablarnos del “seno angustioso y tenebroso” del vasto mar del tiempo. Si vemos con cuidado, notaremos que este terror precede a la experiencia de la eternidad marcada, a su vez, por el signo del amor o enlace (“transmigraba amorosamente en la conciencia de las cosas”). Este nuevo dato del *terror* es importante porque aporta una condición propia de quien consigue, primero, llegar al umbral o estado de conciencia inmediato anterior a la esencia. Ahora, además, podemos comprender que dicho terror no es otra cosa que la emoción natural de enfrentarse a lo desconocido. Lo califico de *emoción* y no de sentimiento porque, según las teorías evolucionistas, al parecer, se trata de un instinto que está presente en las especies más desarrolladas.²⁶ Ya hemos identificado a la esencia con lo que es absolutamente abstracto; es decir, aquello cuya naturaleza se opone a la naturaleza de las cosas y los individuos. En otras palabras, aquel orden que está fuera del tiempo. El terror que experimentó Valle en el umbral de la esencia es el terror a la muerte.

Esta metáfora del vasto mar del tiempo que devora al alma nos recuerda, por ejemplo, el descenso de Orfeo al Hades o, en la *Odisea*, las experiencias de Ulises en la cueva del Cíclope y su descenso al Hades también. Éstas, a su vez, nos recuerdan la alegoría platónica de la caverna,²⁷ cuyo sentido está asociado a la transformación del individuo a través del conocimiento, primero, sensible y después, inteligible o abstracto. El mismo Valle se refiere a su alma como a un héroe al afirmar: “Yo me comparaba con aquel caballero de una vieja leyenda santiaguista, que, habiendo naufragado [alusión al naufragio de Ulises], salió de los abismos [alusión al Hades] del mar con el sayo cubierto de conchas²⁸” (28). La concha es un

²⁶ Cfr. Sagan, Carl. *Los dragones del edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*. Trad. Rafael Andreu. México: Grijalbo, 1984.).

²⁷ Nadie pone en duda que la narración de lo que sucede dentro de una caverna, al principio del libro VII de *La república* de Platón, constituye una alegoría (cfr. “Caverna de Platón”. *Diccionario de filosofía*. Dir. Ferrater Mora. Barcelona: Alianza Editorial, 1979.) y, más aun, que se trata de una alegoría de la ignorancia y la sabiduría, y cómo el conocimiento es la única forma para conseguir ésta, pasando del entendimiento del mundo sensible (nivel de máxima concreción) a la comprensión del mundo inteligible (nivel de abstracción); pues esta interpretación nos la ofrece el mismo Platón en boca de Sócrates. (cfr. *La república*, 517 a-c, 532 a-b).

²⁸ El simbolismo de la concha ha sido muy estudiado y su significación es de fertilidad, como afirma Mircea Eliade: “Todavía más que el origen acuático y el simbolismo lunar de las ostras y de las conchas marinas, su semejanza con la vulva contribuyó, muy probablemente, a extender la creencia en sus virtudes mágicas. Por lo demás, la analogía se inscribe a veces en los mismos términos que designan a ciertos moluscos bivalvos: testigo

símbolo de fertilidad y, por tanto, de nacimiento; lo que nos sugiere que aquel caballero se enfrentó con la muerte (el naufragio) y la venció (como Ulises y Orfeo al descender y salir del Hades). Al principio del primer capítulo también se refiere a sí mismo como un héroe victorioso que ha vencido a quien preside el mismo infierno, el Demonio: “Cuando en mí se removieron las larvas del desaliento, y casi me envenenó una desesperación mezquina, supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado del Demonio. Salí triunfante del antro de las víboras y de los leones.” (18).

Por otra parte, el concepto de „nacimiento“ está ligado al de „primer instante“ tanto, que bien podríamos definir al nacimiento como el primer instante de vida. Esta definición es afín a la que nos da la RAE en catorce acepciones de las que destacan dos posiciones distintas: una que considera *nacer* como un acto espontáneo y otra que lo considera producto de un origen: “intr. dicho de una cosa: tomar principio de otra, originarse en lo físico o en lo moral || dicho de una cosa: dejarse ver o sobrevenir de repente”. No hay problema; las dos aluden a un instante a partir del cual comienza la existencia, el ser, la vida. Este brevísimo momento es una constante en *LLM*, al cual Valle se refiere de muchas maneras metafóricas pero, de manera literal, como *instante genesiaco* o *primer instante*. Por ejemplo, en el mismo lugar de las dos últimas citas, refiriéndose a otra experiencia de éxtasis:

Todo el amor de la hora estaba en mí, el crepúsculo se me revelaba como el vínculo eucarístico que enlaza la noche con el día, como la hora verbo que participa de las dos sustancias [...] El color y la forma de las nubes eran la evocación de los momentos anteriores, ninguno había pasado, todos se sumaban en el último. Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo. Tenía el campo una gracia matutina y bautismal.” (29).

Esa “gracia matutina y bautismal” del campo es la *gracia* del primer instante de la creación; es el momento divino en que el mundo está haciéndose y todavía ni siquiera existe el hombre. A Valle se le concedió tal gracia porque supo depurar o purificar su propia vida sacándola del vasto mar del tiempo, pero sumergiéndose primero en él; igual que hacía el

el viejo vocablo danés para designar la ostra, *kudefisk* (*kude*=valva; cfr. Karlgren, pág. 34, nota). La homologación de la concha con el órgano genital femenino se atestigua análogamente en el Japón. La concha marina y las ostras participan por esto en los poderes mágicos de la matriz. Están presentes en ella y ejercen las fuerzas creadoras que brotan de todo emblema del principio femenino, como de una fuente perpetua. Así, llevadas sobre la piel como amuletos o como adornos, ostras, conchas marinas y perlas, impregnan a la mujer de una energía favorable a la fecundidad, mientras la preservan de las fuerzas nocivas y de la mala suerte.” (Eliade, 139-140).

Bautista en el río con quienes se arrepentían de sus propias vidas y, sobre todo, con el más arrepentido de los hombres y el hijo de dios, Jesucristo. El bautismo simboliza un nuevo nacimiento (un segundo nacimiento, como el de Dioniso) y, por tanto, una muerte y una resurrección.²⁹

La primera vez que Valle usa en *LLM* el término *aniquilamiento*, lo hace en “Gnosis” al hablar de los sabios de las escuelas y referirse a la vanidad del conocimiento racional: “Pero los sabios de las escuelas en ningún tiempo alcanzaron a penetrar en la selva mística. Su ciencia ignora el gozoso aniquilamiento del alma en la luz, y todo el místico conocer, porque nadie sin gustarlo lo entiende” (15). A nosotros, estas líneas ya no nos parecen tan oscuras. Ya sabemos que ese “gozoso aniquilamiento del alma en la luz” es la emoción de sentirse unido a todas las cosas, producida en el individuo cuya conciencia se desarrolla del conocimiento concreto al conocimiento más abstracto, a través de la intuición. La luz es la revelación intuitiva de lo abstracto. El alma es la conciencia en sí, la capacidad de conocerse a sí mismo y al entorno; es la que propiamente se aniquila pues se desplaza de lo concreto a lo abstracto. Y el gozo es la emoción de la comunión. Luego entonces, el *aniquilamiento* tiene que ser el proceso en que la conciencia pasa de lo concreto a lo abstracto. Un poco antes de referirse por primera vez al aniquilamiento del alma, postula que ésta tiene que desplazarse a lo largo de tres tránsitos: “Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la Eterna Belleza: Primer tránsito, amor doloroso. Segundo tránsito, amor gozoso. Tercer tránsito, amor con renunciamiento y quietud” (15). Sabemos que este “renunciamiento” tiene que referirse al acto de renunciar al „movimiento“. Nos damos cuenta de que los tres tránsitos están directamente asociados al amor (o conocimiento intuitivo) y que el último está asociado a la quietud. Además, Valle nos advierte, en las primeras líneas que, antes de que el alma desvele el misterio de la “Eterna Belleza” o „esencia“, está obligada a transitar por esos tres estadios de amor. Ya hemos identificado a éste como el enlace de conocimientos intuitivos y ya sabemos que la „esencia“ es el eslabón más abstracto en la cadena de conocimientos.

²⁹ “Las aguas simbolizan la suma universal de las virtualidades. Son *fons et origo*, depósito de todas las posibilidades de existencia; *preceden* a toda forma y sostienen toda creación. La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que se «manifiesta» repentinamente en medio de las ondas. En revancha, la inmersión en el agua significa la regresión a lo preformal, la reintegración al mundo indiferenciado de la preexistencia. La emersión repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal; la inmersión equivale a una disolución de las formas. Por esto, el simbolismo de las Aguas implica tanto la Muerte como el Renacimiento.” (Eliade, 165).

Por tanto, ya no hay ninguna duda; los tres tránsitos de amor constituyen y definen aquel “gozoso aniquilamiento del alma” que los sabios de las escuelas ignoran. Es decir que el *aniquilamiento* es el camino que el alma del individuo tiene que transitar, yendo de lo concreto a lo abstracto, donde el „alma“ es la facultad de conocer, y el conocimiento de lo abstracto es el „amor“. Para no dejar ninguna duda al respecto, Valle define el *amor* justo antes de plantear sus tres tránsitos: “El amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza, y quien ama con olvido de sí mismo penetra el significado del mundo, tiene la ciencia mística, hállase iluminado por una luz interior, y renuncia los caminos escolásticos abiertos por las disputas de los ergotistas.” (15). Como podemos ver, el propio Valle confirma nuestras inferencias al respecto de conceptos como „luz“, que ya habíamos identificado con conocimiento intuitivo, al hablarnos de “luz interior” y “ciencia mística”; y „amor“, identificado con el gozo de la comunión cognoscitiva con todas las cosas en una sola cifra o esencia. Esa renuncia a los caminos escolásticos no es otra cosa que la renuncia paulatina al saber y al vivir cronológico o, en su defecto, es el progreso paulatino hacia la comprensión de lo abstracto. Amar con olvido de sí mismo es conocerse y comprenderse a sí mismo como de la misma sustancia o esencia que el entorno. La “ciencia mística” es el enlace de conocimientos intuitivos, o sea, el amor o la luz. El alma es la facultad del individuo de ser consciente. Ahora sólo tenemos que dirigirnos al tercer capítulo, “Exégesis Trina”, en el que se explican los tres tránsitos amorosos; además de tres etapas históricas del mundo asociadas a tres estéticas distintas, y los tres centros divinos (Santísima Trinidad) a los que se asocian los tres enigmas del mal o pecados.

El primer apartado de “Exégesis Trina” es una introducción donde Valle reitera los conceptos de „quietud“, „esencia“, „eterno“, „primer instante“, „uno“, „movimiento“, „tiempo“, „retorno“, „aniquilamiento“, „conocimiento“, „conciencia“, „amor“, „éxtasis“, „belleza“, „disciplina estética“, „arte“. Se puede decir que conocemos el significado de todos los conceptos que maneja aquí excepto, tal vez, dos: el de „infinito“ y el de „centro“. El primero es fácil de inferir dada la totalidad del sistema conceptual que hemos ido perfilando (este sistema puede resumirse en los conceptos arriba listados). Este concepto, en realidad, sí ha estado presente antes y sí conocemos aunque, parcialmente. Está asociado al concepto de „creación“, y puede definirse como „creación interminable“. El segundo constituye una noción geométrica elemental que nos remite al *punto* y al *círculo*, que sí ha estado presente antes y de manera

reiterada en diversas imágenes y metáforas. Por lo demás, llaman la atención las definiciones de *enigma bello* (o esencia bella), *amor* y *éxtasis*; así como algunas afirmaciones:

El enigma bello de todas las cosas es su posibilidad para ser amadas infinitamente. (67).

Significa que la esencia de las cosas está oculta, pero siempre existe la posibilidad de conocerla. Cuando se conoce la esencia uno queda unido a la cosa para siempre, y para siempre se le mostrará bella.

El mortal que resolviese en amor todas sus acciones, volvería al estado primitivo de sobrenaturaleza y vería el rostro de Dios. Este milagro se obra en el éxtasis, cuando el alma, abiertas las alas angélicas y despojada de la conciencia humana, penetra bajo el arco de la otra vida (67).

Aquí destaca, por un lado, el concepto de „retorno“, al plantearse la posibilidad de *volver* de una condición mortal a una divina. Por el otro, que esta condición previa y divina está en plena identidad con “la otra vida”, a la que bien puede asignarse, por simple negación, el valor de *muerte*.

Amar es comprender, y el éxtasis es la rosa mística del conocimiento; por sus caminos tornamos a ver el mundo bajo el rocío sagrado de la primera aurora (67).

De nuevo destaca aquí, el concepto de „retorno“ y su posibilidad perenne. También encontramos el concepto de „primer instante“. Y valle deja bien claro que amor es *comprensión*; es decir, según la RAE, abrazar algo por todas sus partes; tarea que, según Valle, sólo puede llevar a cabo la conciencia a través del pensamiento intuitivo.

Nuestros sentidos solamente son gusanos de luz sobre el místico y encumbrado sendero por donde la humana conciencia transmigra en las cosas, y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada. (68).

Es decir que, para Valle, los sentidos son la más elemental forma de conciencia (la forma menos desarrollada del alma); pero ésta tiene la facultad de pasar a formar parte de las cosas, de manera indisoluble (transmigración o metempsicosis). Llama la atención la imagen del espejo para referirse a la unión inseparable.

Para el extático no existe mudanza en las imágenes del mundo, porque en cualquiera de sus aspectos sabe amarlas con el mismo amor. (68).

Significa que el extático puede ver todas las imágenes del mundo diferenciándolas perfectamente y, sin embargo, condensadas en una sola intuición o principio, a manera de una fórmula matemática hecha con un solo signo.

El éxtasis es el goce contemplativo de todas las cosas en el acto de ser creadas: Uno Infinito Eterno. (68).

El acto en que las cosas son creadas es uno, infinito y eterno. Entre „uno“ e „infinito“ hay una ineludible relación matemática. „Eterno“, al parecer, es un concepto que enlaza a aquellos dos. Y no hay que olvidar que „eterno“ implica una condición de quietud. Lo „eterno“ se puede visualizar tanto en la recta numérica como en el círculo. En la recta, corresponde a esa condición que se da entre el uno y la aparición del dos, que es inmediata. Con lo cual, lo „eterno“ tendría que *suced*er, en efecto, en una dimensión carente de temporalidad. En el círculo es más fácil de *ver* porque representa, en cierto sentido, menos movimiento que la recta, que se desplaza de manera interminable hacia la derecha. En aquel, el uno es el centro, el infinito es la circunferencia (pues tiene infinitos puntos) y lo „eterno“ corresponde a aquella condición que existe entre un punto cualquiera y la aparición, a partir de éste, de un radio (aparición que también es inmediata). Sin embargo, puesto que implica quietud, lo „eterno“ se puede asociar directamente al uno y al centro, y oponerse a lo „infinito“.

Y el Arte es nuncio de aquel divino conocimiento cuando alumbra un ideal de conciencia, una razón de quietud y un imán de centro (68).

Por “divino conocimiento” se refiere al “Uno Infinito Eterno”. Por tanto, estos tres conceptos conforman uno solo. Tenemos pues una trinidad, calificada como un conocimiento divino. Y, por otra parte, una alusión al „uno“ (*una razón de quietud*) y, oh sorpresa, una alusión al círculo (*imán de centro*). El arte debe, pues, anunciar esta trinidad divina o abstracta. De las siete citas, escritas bajo la pauta del aforismo y explicadas arriba, se deduce la glosa del primer apartado de “Exégesis Trina”, en la que ya es literal la referencia al círculo:

Amor es un círculo estético y teologal, y el Arte una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios (68).

Vuelve a definir el amor, pero nos dice algo que ya sabíamos: que el amor o conocimiento intuitivo implica una totalidad (círculo) o sistema estético, a la vez que un sistema teológico.

Pues ya sabíamos, por “Gnosis”, que la belleza comparte la esencia de dios y es inherente a él. Y que el „arte“, definido en los mismos términos que arriba, es una disciplina que conduce a la transmigración en dios. Se entiende que el sujeto de la transmigración es el propio artista, pero también el espectador de la obra artística.

En el segundo apartado de “Exégesis Trina” se explica el primer tránsito de *amor con dolor*. La glosa correspondiente reza así: “Alma en cárcel, si quieres amar sé taumaturga, obra la maravilla de transmigrar por el dolor en la conciencia ajena. Amor con dolor es el primer tránsito de la iniciación estética, y el enigma de la fatalidad en la tragedia antigua” (71). De entrada tenemos que asumir que estamos ante un tránsito o camino cognoscitivo. Y que, en esta ocasión, la fuente del conocimiento intuitivo va a ser el dolor. De inmediato nos percatamos de que se trata del dolor como sentimiento y no tanto como sensación, pues Valle se refiere literalmente a la tragedia antigua. Y sabemos que el principal estremecimiento del héroe trágico lo provoca el sufrimiento anímico; por ejemplo, la pérdida del padre, de la madre, de la amante, de un reino, de una dignidad, etc. La glosa establece una condición de causa y efecto, dirigiéndose al *alma en cárcel*, según la cual es necesario transmigrar en la conciencia ajena a través del dolor, para después poder amar. Se entiende, por supuesto, que aquí *amar* es comprender todas las cosas; es decir, el último tránsito de amor. También sabemos que „amor“ implica enlace. Por lo tanto, la glosa plantea que el primer paso en la comprensión del mundo, es enlazarse o comprender al otro de la manera más elemental que existe: la compasión. Es decir, experimentar en nuestro propio ser el dolor que está padeciendo otro y, al mismo tiempo, experimentar cierto alivio al sentir una unión o identidad con él.

Valle nos explica que la tragedia antigua se sirvió del mecanismo psicológico de la compasión para incidir emotivamente de manera más efectiva en el espectador y facilitarle el correcto tránsito amoroso: “Si los héroes de la tragedia se perpetúan en nuestro recuerdo con un gesto casi divino, es por el amoroso estremecimiento con que los miramos.” (69). También explica que el amor sin dolor es la “comprensión divina”, o sea, la *gracia*; y el dolor sin amor es un círculo infernal, o sea, movimiento perenne; y que sólo al mortal le está permitido experimentar amor y dolor; y que esta sabiduría estaba implícita en la cosmovisión de la tragedia: “En la exégesis teológica de la tragedia, amor y dolor son como el símbolo de la vida humana y nunca van deshermanados. Amor sin dolor es una comprensión divina: Dolor sin

amor un círculo de Satanás” (69). En la cosmovisión griega —y me refiero a aquella parte de la cosmovisión pública y mayoritariamente aceptada en la Grecia antigua; pues es sabido que los misterios eleusinos y órficos, en los cuales solían participar Sócrates y Platón, por ejemplo, accesibles a unos cuantos iniciados y hasta prohibidos, ya planteaban la posibilidad de eludir o vencer a la muerte. Este hecho está plasmado, de manera irrefutable, en la Odisea cuando Ulises desciende y sale del Hades, ya que se trata de un mortal— la muerte se consideraba un destino ineludible y aterrador.

Pero para Valle, la fatalidad es una intuición de la esencia, porque implica un origen y un destino; y ambos definen “algo misterioso” que no es la vida y que designamos como *muerte* para el concepto de „destino“ y como *fuelle de vida* para la situación anterior al origen. Muerte y esencia son las dos intuiciones, tal vez, más abstractas que ha concebido la conciencia humana. Por lo tanto, la fatalidad viene a ser, más bien, una luz en el oscuro camino de las horas. Luz que la tragedia, según Valle, supo dirigir para iluminar el camino del héroe y la mirada del espectador: “Toda la doctrina estética es una enseñanza para amar el bien, y ninguna máxima encamina nuestra conciencia hacia este logro, como la fatalidad en las fábulas griegas” (70). Por eso la califica de “Amable milagro salido del seno de la Esencia Bella” (70). Por otra parte, la compasión es más efectiva cuando el dolor recae en el favorito de los dioses, el rey, el príncipe, etc., y no tanto cuando recae en el mendigo, “porque siempre somos más llamados de la soberbia que de la humildad” (70). Lo que significa que todos nos vamos a sentir siempre más semejantes a un rey que a un mendigo. Así pues, el primer tránsito amoroso consiste en intuir apenas una leve noción de semejanza con otro individuo concreto que sufre. Conocer al otro como semejante a nosotros a través de un sentimiento. Es decir que, por este tránsito descubrimos un enlace pero a través de una condición de índole concreta y personalizada que constituye una tragedia personal y, por tanto, marcada aun por los principios de tiempo y espacio que rigen el mundo de la individuación.

El tercer apartado de “Exégesis Trina” explica el segundo tránsito de *amor con gozo*. La glosa establece: “Gozo y amor en la gracia de todas las vidas, es el segundo tránsito para entender la belleza del mundo” (75). De inmediato, se distingue aquí cierto progreso cuantitativo y cualitativo respecto del tránsito anterior. “Amor en la gracia de todas las vidas” quiere decir comprensión de *todas* las vidas, y no sólo de un individuo que sufre. La diferencia

cualitativa consiste en ese *gozo*, que debemos entender no sólo como ausencia de dolor, sino como ganancia de placer. También debemos entender que este placer, si bien pudiera presentar alguna manifestación sensual, ya se encuentra más próximo a su manifestación abstracta, es decir, al placer espiritual, por el simple hecho de implicar la comprensión de una amplia generalidad (*todas las vidas*). Dado que estamos en el segundo tránsito, resulta obvio que ese placer espiritual no se alcanza aun. Queda claro que para ello y para “entender la belleza del mundo”, es necesario extender, ese gozo y ese amor, de todas las vidas hacia todas las cosas.

En este apartado, el ejemplo de conducta amorosa recae en un santo: *el Pobrecito de Asís*. Valle acude a esta figura, además, para marcar una enorme diferencia entre la Edad Media y el Renacimiento, que también se manifiesta en sus respectivas estéticas. La estética de aquella se caracteriza por el terror de la muerte, y la de éste por el redescubrimiento del amor cristiano. La figura del santo, pues, ya anunciaba al principio del siglo XIII una nueva era en que el principio religioso y el estético se unirían, alejándose de la fatalidad y del terror de la muerte:

Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo. La pintura se hace amable, y en las vidrieras y en los frescos murales, y en las claras tablas de la escuela florentina aparecen los milagros evangélicos como rosas que acaban de abrirse. [...] El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se apartan del fatalismo griego y del terror medieval de la muerte. La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia. (73).

Dentro de esos milagros evangélicos despunta, por supuesto, la resurrección de Jesucristo. A través de éste se da a conocer al mundo entero la posibilidad de vencer a la muerte y, además, la manera para conseguirlo. El Renacimiento redescubre la gran noticia revelada por los primeros cristianos, aunque sin comprenderla del todo. Pues ni siquiera esta nueva era pudo comprender el amor que profesaba el pobrecito de Asís. Y afirma Valle que sólo unos cuantos ascetas pudieron hacerlo. Aquí quiero recordar la identidad que habíamos encontrado entre el quietismo y el aislamiento pasivo del asceta, contra el vitalismo panteísta del heleno:

Pero aquellos primitivos aún seguían oyendo las músicas paganas y no pudieron descubrir toda la amorosa y viva entraña del Pobrecito de Asís. [...] Solamente algunos ascéticos advirtieron el sentido inefable de una belleza donde los ojos aman por la gracia de ver y los oídos por la gracia de escuchar, sin el halago de las formas sensibles, con olvido del sentimiento genitor que anima la tragedia. (73-74).

Como podemos ver en esta cita, el amor de Asís exigía conocer el mundo por la vía de la intuición (la *gracia* de ver y escuchar) y no simplemente por la vía de los sentidos o por la de los sentimientos (como la compasión). De nuevo nos topamos con la escala de abstracción, en la que los sentidos pertenecen a lo concreto, los sentimientos a lo concreto-abstracto y las emociones a lo abstracto. Y dada la relevancia del pensamiento intuitivo en Asís, su figura mendicante representa la absoluta humildad e ingenuidad; es decir, el distanciamiento de los bienes y conocimientos mudables. Pero no hay que confundirnos. En este apartado, el pobrecito de Asís es un ejemplo y un ideal de amor, pues nos enseña “con total olvido de las razones egoístas y carnales” “el amor inocente, igual por la oruga que por la estrella” (74-75). Él ama *todas las cosas*. No representa el segundo tránsito vallesco. El amor con gozo consiste en comprender y gozar todas *las vidas*. Estamos pues, en el segundo eslabón de la cadena de conocimientos, comprendiendo no sólo que somos semejantes a nuestro vecino, no sólo que somos semejantes a nuestro compatriota, ni a todos los individuos de la especie *homo sapiens* sino que, además, somos semejantes a todos los seres vivos, llámense animales, vegetales, insectos o protozoarios, y quién sabe qué otras formas elementales de vida. ¿No se parece el amor gozoso y la ingenuidad del santo mendicante al gozo bucólico del sátiro? Al final del apartado en cuestión, Valle se dirige al *alma peregrina* para revelarle que si busca un conocimiento ingenuo en todas las cosas y las ama olvidándose de sus fines mundanos, le será revelada la íntima belleza de “todas las cosas” y entenderá “la palabra campesina y enigmática del Hijo” (75).

Si alguien guardaba alguna duda, todavía, acerca de si los tres tránsitos de amor constituyen eso que Valle llama *aniquilamiento*, ella se desvanecerá al leer la glosa del cuarto apartado: “Alma, permanece en tu cimiento olvidada del discurso y fuera de los círculos mortales. Ama por igual todas las cosas y ninguna en sí. El último y más levantado tránsito de la intuición estética es el amor con aniquilamiento, renuncia y quietud” (78). Valle comienza este apartado refiriéndose a una situación que ya habíamos destacado en los relatos de sus experiencias extáticas. Me refiero a la escala de conocimientos que van de lo concreto a lo abstracto. Las primeras líneas dicen:

Las ideas platónicas son intuiciones del quietismo estético, en cuanto todo lo inmutable es eternamente bello. Pero mejor se logra esta comprensión conformándose a la doctrina de los gnósticos y buscando la quietud en nosotros mismos, más allá de las formas, muerta la voluntad,

muerto el deseo, crucificada el alma en un solo pensamiento, amando por igual todas las imágenes del mundo (76).

Decir que las ideas platónicas son intuiciones del quietismo estético significa que las ideas, igual que los números, son creaciones abstractas y, finalmente, humanas a través de las cuales es posible vislumbrar un mundo misterioso lleno de entidades todavía más abstractas. La más abstracta de todas es “lo inmutable”, que es “eternamente bello”. Números e ideas están entonces a la mitad del camino hacia lo quieto. Pero llegar a este punto ya es un gran logro. Tan es así que después Valle va a decirnos que la comprensión esotérica (o intuitiva) del mundo “Fue, sin embargo, doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos.” (77). Por lo demás, insiste en que la mejor forma para comprender lo inmutable y bello es olvidando toda vía que implique mudanza, incluyendo la vía de los números y las ideas, que también es cronológico. Y ya no sorprende que utilice el término *muerte* para aludir al tránsito contemplativo y vía más perfecta hacia lo quieto: “muerta la voluntad, muerto el deseo, crucificada el alma”. Igual que Jesucristo, Valle no teme a la muerte (igual que Sócrates, por cierto), sabedor de que puede vencerla y, al contrario, se dirige de manera voluntaria hacia ella, hacia esa zona de absoluta abstracción, inmediatamente traspasando los límites de la vida. En este tenor, afirma que los monstruos del arte bizantino (gárgolas, canecillos, endriagos, vestiglos) nos enseñan esta comprensión de lo inmutable y bello: “Los monstruos del arte bizantino donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza, en pugna con aquel helenismo que perpetúa el sentido eterno de la vida en las Ideas de Platón.” (76). Aquí, además, hay una clara correspondencia con la solución estética de Max Estrella, en la escena XII de *Luces de bohemia*, sobre deformar intencionalmente y bajo la misteriosa ley de los espejos cóncavos, su propio rostro deformado para recobrar su gesto original. Los artistas bizantinos, entonces, ya habían planteado algo muy parecido a la estética del esperpento, al deformar un modelo clásico que ya había perdido, con el paso de los siglos, todo su sentido originario, que era justamente vislumbrar, como la idea y el número, lo divinamente abstracto y bello. Y el parecido con *Luces de bohemia* y Max continúa: “El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el genio de la especie que había tenido el arte arcaico de los griegos.” (76-77). El absurdo de las formas

está, por citar un solo ejemplo de la primera obra esperpéntica, en las imágenes del café Colón; la creación de monstruos, en un sinnúmero de esperpentos, desde amañecados hasta informes, como el bulto; el acabamiento de la vida, en varias formas (incluyendo al muñeco y al bulto dichos), pero destaca la vida bohemia de Max. Ese *genio de la especie* es el pensamiento racional, sistematizado por los daimones Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles y algunos más.³⁰ Pero no debemos confundir ese *absurdo gnóstico* con la estupidez vulgar. Aquel está asociado a los conceptos de „intuición“, „comprensión“, „abstracción“, „esencia“. Como todos estos son aplicables también, de manera particular, a la matemática, resulta que tal absurdo concierne más bien a sabios y a genios (incluyendo dentro de éstos a los humildes iluminados).

Y vuelve a llamarme la atención un asunto topológico con relación a las imágenes: “Para los gnósticos la belleza de las imágenes no está en ellas, sino en el acto creador, del cual no se desprenden jamás, y así todas las cosas son una misma para ser amadas, porque todas brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto, absoluto y uno.” (77). Si todas las imágenes y todas las cosas brotan de un solo origen y nunca se desprenden de él, entonces sufren una transformación continua, es decir, topológica (según la definición que he dado en el capítulo anterior). La cosmovisión gnóstica coincide, entonces, con aquella que Max vierte en la imagen de los espejos cóncavos.

En íntima relación a las imágenes, también, resulta que los gnósticos descubren, en lo absurdo y en lo monstruoso, *categorías de belleza libres* de las categorías clásicas, normadas por el canon de la razón. Si arbitrariamente designamos como *belleza* el modelo estético clásico, tendremos que designar como *fealdad* el modelo gnóstico. Pero en esta fealdad, que consiste en aniquilar la belleza clásica, ellos descubren la belleza de la esencia, del eterno acto quieto y uno. Y, por tanto, descubren que la verdadera belleza no está en las imágenes ni en las cosas; y que la manera de alcanzarla es el *aniquilamiento*; es decir, la destrucción consciente y progresiva de todo aquello que implique movimiento, cambio, transformación, pero que tienda a la quietud, estatismo, inmutabilidad. A esta manera particular de moverse, además de *aniquilamiento*, Valle denomina *senderos del quietismo*: “Descubrir en el orden del

³⁰ Nietzsche notó una relación interesante entre el mundo y el pueblo griego, idéntica a la que existió entre el pueblo griego y el daimón Sócrates. Esta relación es paradójica y consiste en la admiración y el rechazo. (Nietzsche, pág. 185).

mundo un sentido de belleza más allá de nuestros fines mortales [...] es caminar por los senderos del quietismo [...] El hombre que penetra en el misterio siente en los hombros las alas del ángel y halla en las cosas una razón de conciencia fuera del orden de las horas” (77). Ese *misterio* lo constituye, de manera perfecta, nuestro concepto de „abstracto“, cuyo sentido se puede apenas vislumbrar a partir de su opuesto, lo „concreto“ (el principio de negación, por ejemplo, es matemático pero es intuitivo). Podemos inferir entonces que el *amor con aniquilamiento, renuncia y quietud*, y último tránsito de la intuición estética, consiste en la comprensión de todas las cosas en una sola esencia inmutable. Y podemos inferir que el *quietismo* es la doctrina mística que postula el *aniquilamiento* como vía a lo inmutable, quieto o uno. Sólo queda apuntar que, según Valle, la comprensión quietista y esotérica del mundo llega a occidente desde oriente, donde los yoguis fueron los primeros en conocerla y practicarla, haciendo “penitencia bajo los soles caniculares”.

La recta y el círculo

Varios elementos comentados en el apartado IV de “Exégesis Trina”, como la búsqueda de la quietud, el distanciamiento de las formas, la penitencia de los yoguis, nos remiten a aquellos dos tipos de experiencia extática de Valle que estudiamos antes: el desplazamiento cognoscitivo hacia fuera y el desplazamiento hacia dentro. Habíamos dicho que el primero pone énfasis en la mudanza del exterior, y el segundo lo pone en la quietud del interior, pero que ambos llegan al mismo punto: la esencia, lo inmutable. En las primeras líneas, ya citadas, del apartado IV, Valle explica que lo inmutable se consigue mejor a través de aquel desplazamiento cognoscitivo hacia el interior: “Pero mejor se logra esta comprensión conformándose a la doctrina de los gnósticos y buscando la quietud en nosotros mismos, más allá de las formas”. A esta búsqueda de la quietud en el interior y no en el exterior, la va a llamar, en el apartado V, de manera explícita, *quietismo*; y la va a contrastar con su opuesta, que llamará *panteísmo*. Allí nos da algunas características de ambos:

Caminos contrarios, que sin embargo conducen al mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estas dos veredas la una es gozosa y la otra desengañada: La una descubre el pecado en todo el entender carnal de los sentidos [quietismo], y la otra un feliz desleimiento en el seno de todas las cosas [panteísmo]:

Por la una oye el alma las músicas panidas [panteísmo], por la otra sólo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud [quietismo] (79).

Los dos caminos son variedades del tránsito contemplativo. No pertenecen a la meditación; pues ésta se identifica sólo con los sistemas racionales teóricos. Puse entre corchetes el nombre de la doctrina que corresponde a cada una de las características, según un criterio que identifica al panteísmo con los placeres sensuales y al quietismo con la ausencia de éstos; sin embargo, estos nombres se pueden intercambiar sin ningún problema, según el mismo criterio, pues Valle describe sus características de manera paradójica. De las cuatro que nos da, las tres primeras presentan, al mismo tiempo, lo sensual y lo espiritual. En la cuarta no hay paradoja y casi no deja duda que se trata de quietismo; pero todo panteísta va a alcanzar, a fin de cuentas, esta yerma quietud. La paradoja se establece desde el principio de la cita al definir que ambas doctrinas se tienen que encontrar en el infinito. Este apartado es de suma relevancia, porque explica una situación peculiar, en que dos cosas son opuestas y, sin embargo, cada una se convierte en la otra. A esta situación, en matemáticas, se le conoce como paradoja.³¹ En el caso que nos ocupa, el panteísta se va a convertir en quietista y viceversa. Valle ilustra esta peculiaridad con una imagen y antiguo símbolo: la serpiente mordiéndose la cola.³²

Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos, los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer [...] El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue.” (79-80).

Al huirse y perseguirse crea un movimiento circular incesante, infinito. Esta imagen de la serpiente involucra dos conceptos geométricos elementales: la recta y el círculo. Éste se forma al juntar los extremos de aquella. En estas dos figuras, Valle resume toda la cosmovisión de *LLM* y a través de ellas nos explica sus intuiciones más abstractas. Las dos columnas del templo, dice Valle, también se juntan: “¡Y las dos columnas simbólicas se unieron bajo la curva del arco! ¡Y entre las dos iba un camino de estrellas!” (80); haciendo alusión al cristianismo y a su nuevo mensaje de amor: “Desde aquel día de amor, quien buscó una orientación cierta para llegar a conocer intuitivamente, fue por este camino siguiendo las

³¹ Antinomia o paradoja. Reunión de dos consecuencias contradictorias resultantes de la misma premisa. (*Lexicón. Matemática*).

³² La serpiente mordiéndose la cola o el *ouroboros* es un símbolo del transcurrir del tiempo. (Jacobi, págs. 126 y 165, fig. 3 y fig. 5).

pisadas y la sombra blanca de Cristo Redentor.” (80). Y pone énfasis en el significado de *amor*, citando las últimas palabras del libro cabalístico, *La tabla de Esmeralda*: “Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento.” (80). Y advierte que si la serpiente se mordiese la cola, cerraría el círculo y se tornaría divina; es decir, conseguiría el sumo conocimiento o “Enigma Ternario de Dios” o *Santísima trinidad*, explicándonos que la visión meramente panteísta que niega a la quietista, o viceversa, terminan siendo visiones parciales y, por tanto, enclaustradas en el transcurrir y la mudanza, incapaces de alcanzar el conocimiento verdadero y absoluto de la creación (comprensión de ésta y comprensión de su esencia), simbolizado en el círculo, entendido no sólo como circunferencia, sino como suma entre ésta y el centro:

En la ortodoxia cristiana, panteísmo y quietismo proyectan una sombra de herejía, porque las almas nunca peregrinan por sus tránsitos sin quebrantar el Enigma Ternario de Dios. (79).

Sólo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, sólo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia, y detener el vuelo de las horas. [...] Tornarse centro de amor, tal es el ideal abierto [...] por aquel blanco techador de casas que murió en la cruz y fue anunciado como el Hijo del Hombre. (80-81).

En seguida, Valle define las tres entidades teológicas de su cosmovisión; las tres constituyen lo que denomina el “Enigma Ternario de Dios” o “Divino Ternario”:

El Nazareno, por el amor, unidad y eternidad de su esencia, gozó la comunión con el Espíritu: Por el amor se convirtió en las ansias de todo lo creado y en la idea del Padre Creador. (81).

Tenemos así al Nazareno o Hijo, al Espíritu y al Padre Creador. Es obvio que éste último se asocia a tres conceptos dados por la misma cita: „*todo* lo creado“, las „*ansias* de todo lo creado“ y la „*idea* del Padre Creador“. El *todo* alude a lo material, las *ansias* a las fuerzas que actúan sobre lo material, la *idea* a la ley en la cual se resumen todas estas fuerzas. A esta entidad le corresponden, entonces, los conceptos de „movimiento“, „individuación“, „transformación“, a partir de un „principio“ o „comienzo“. De éstos se desprende el concepto de „infinito“. Valle se va a referir a esta entidad teológica también como *Demiurgo* o *Alma Creadora*. Las propiedades del Espíritu tienen que coincidir con aquellas por las que el Hijo logra la comunión con aquel. Por tanto, el Espíritu o Paracleto se asocia a los conceptos de „unidad“ y „eternidad“ asignados, en la cita, al Hijo. Y, en consecuencia, también a los de „quietud“, „inmutabilidad“, „esencia“. Y ya tenemos los dos principios opuestos fundamentales:

el de movimiento (*acción*) y el de quietud (*negación*). La propiedad del Hijo consiste en convertirse en Espíritu y en Padre Creador; es decir, en lograr la comunión de los dos principios antagónicos. El Hijo es amor; y el amor, enlace y sumo conocimiento. Luego entonces, aquel es el conocimiento de la esencia bella y de todas las cosas, del uno y el infinito, del principio de negación y de acción, del Espíritu y el Padre: “El Paracleto representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Acto. El verbo es el amor universal que los enlaza.” (81). En realidad estas definiciones acarrearán un gran problema, una paradoja entre el Paracleto y el Demiurgo. Podemos ver con cierta claridad que, entre *la quieta Unidad* y *el Acto*, hay una diferencia semántica en cuanto al concepto de „movimiento“; pues mientras podemos imaginar, sin problemas, al *uno* en estado de reposo, la intuición nos obliga a visualizar cualquier *acto* como algo que, si bien no siempre tiene una causa, siempre tendrá una consecuencia. „Acto“ es un concepto tan intuitivo que la RAE lo “define” con una redundancia de sentido: “ejercicio de la posibilidad de hacer || resultado de hacer”. Sin embargo, como dije, existe la posibilidad del acto sin causa. El Demiurgo que refiere Valle es un acto sin causa pero, además, es el primero de la existencia. Y es idéntico al número uno (o Paracleto), que tampoco tiene antecesor. Más tarde volveré a este problema, por ahora basta mencionarlo.

Así pues, Valle ha definido a las tres entidades de su Divino Ternario pero, no satisfecho del todo, vuelve a la analogía con las entidades abstractas matemáticas. La glosa de este apartado V reza así:

En la ciencia hermética de los magos, el centro, en cuanto unidad, y la esfera, en cuanto infinito, son símbolos del Padre y del Espíritu (81).

El Espíritu, en cuanto unidad está simbolizado en el centro; el Padre, en cuanto infinito, en la esfera (o circunferencia si se tratara del círculo). A partir, pues, de los elementos geométricos de la esfera (superficie esférica y centro), Valle establece una clara correspondencia con las entidades abstractas y teológicas de su cosmovisión. Al aludir a la unidad y al infinito alude, por otro lado, a la figura geométrica de la recta. De manera implícita, al referirse a la oposición quietismo-panteísmo, nos dice que, quien comprende amorosamente tiene que ver la recta como círculo y a éste como aquella, pues las dos figuras constituyen dos principios opuestos: “El quietismo es la comunión con el Paracleto. Y contrariamente, el éxtasis panida representa la suma con el arcano sideral y los desposorios

con el Alma creadora: Así por modos diversos, quietismo y panteísmo rompen el Divino Ternario.” (81). El quietista busca el uno, la esencia; el panteísta busca el infinito, las formas. Cada uno violenta la unidad divina y, sin embargo (la paradoja de nuevo), al final de sus respectivas veredas, cada uno goza el mismo éxtasis: “¡Y, sin embargo, en la antagonía de estos dos caminos encuentra el alma iguales goces cuando se reposa en su término” (81). O sea, en ese punto donde ambos se confunden cuando cierran el círculo. En la recta de números naturales (o enteros positivos) la analogía teológica es más clara aún: el número uno corresponde al Espíritu y el resto infinito de números naturales corresponde al Padre.

Como dije, si juntamos los extremos de una recta, o sea su origen y su destino, unimos al Espíritu y al Padre y obtenemos una circunferencia. Pero, en este caso, ¿cómo hacemos para unir a la circunferencia y al centro? La única solución matemática es, en esencia, idéntica pero inversa a la forma como se crean los números naturales a partir del uno. Si estos se crean a partir de la suma sucesiva del uno consigo mismo, entonces la circunferencia se va a convertir en su centro, restándole a la longitud de su radio una unidad, sucesivamente; es decir, haciendo cada vez más pequeña la circunferencia. Esta solución es intuitiva, y nos la ofrece la naturaleza en la forma en que se propagan las ondas. El ejemplo más claro es la sucesión de círculos concéntricos que se forma en el agua a partir de una piedra que cae en la superficie, como lo muestra la siguiente figura:

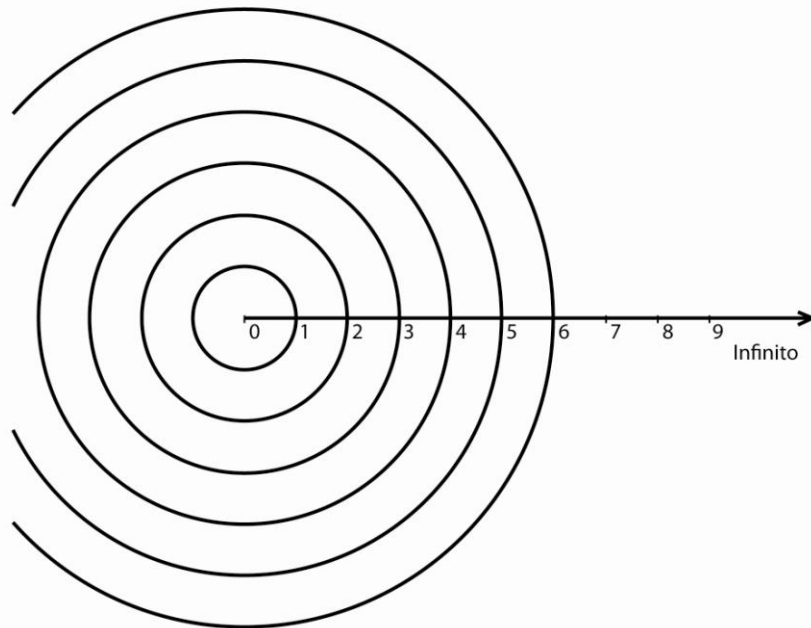


Figura 5

La solución, abstracta por supuesto, consistiría en regresar el tiempo, o restar ondas concéntricas en vez de sumarlas. Si fuésemos números naturales, el *aniquilamiento* o quietismo consistiría en restarnos una unidad, cada vez, hasta convertirnos en el uno. El panteísmo consistiría en sumarnos dicha unidad hasta ser infinitos. Si fuésemos círculos concéntricos, el quietista restaría cada vez un círculo hasta convertirse en punto, y el panteísta siempre sumaría uno más hasta el infinito. Si vemos bien, en la dilatación de los círculos concéntricos también se lleva cabo la dilatación de una recta que parte del centro (en realidad, se trata de infinitas rectas en todas direcciones, que parten del centro; una por cada radio). La imagen de la recta y la de los círculos concéntricos son una constante en *LLM* (y yo diría que en toda la obra vallesca). De hecho, para Valle, la primera constituye una representación falsa del transcurrir del tiempo y de la vida, en general. La segunda representa la correcta interpretación en que tiempo y vida se propagan:

Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo. El tiempo es como una metamorfosis del rayo del sol, un instante que vuela, mínima intuición de la esfera espacial y luminosa, como es la línea recta un punto que vuela, mínima intuición de la esfera geométrica y tangible. Siempre engañados, siempre ilusionados, nuestros ojos quebrantan los círculos solares para deducir la recta del rayo. Y paralelamente la conciencia quebranta el círculo de las vidas para deducir la recta del Tiempo: Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna (129).

También nos habla de la acción aniquiladora o quietista en la que el círculo, o vida, se convierte en punto central o Espíritu:

Yo he querido, bajo los místicos cielos de la belleza, convertir las normas estéticas en caminos de perfección, para alcanzar la mirada inefable que hace a las almas centros, y mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte. El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo, busca desvelar el enigma estético de la eterna quietud, borra en sí toda memoria de lo que pasó y todo anhelo por lo que será, aquieta las horas, y con las alas abiertas se cierne sobre el abismo de las supremas intuiciones. Ser centro es hacerse extático y vivir en la hora sagrada del Génesis” (129-130).

Para poder vivir en la hora sagrada del Génesis, en el origen, en la Unidad, es decir, para convertirnos en Espíritu y Padre, tenemos que convertirnos en el centro del círculo de nuestra propia vida. Por otro lado, la cita previa consigna que las horas y las vidas no son como eslabones de una cadena sino como círculos concéntricos, y tiene razón. Pero, como todos los elementos torales de esta cosmovisión, éste también es paradójico; y resulta que toda sucesión

de círculos concéntricos implica una línea recta o yuxtaposición de eslabones (como indica la figura 5). Podemos concluir que, sin importarnos cómo se comporta la naturaleza de las horas en realidad (si como onda o como partícula), por debajo de todas las metáforas e intuiciones vertidas por valle en *LLM*, en su más reductible esencia, está la recta y la sucesiva e infinita propagación de los números naturales, con sus dos operaciones básicas, la suma y la resta. Por tanto, a continuación me dispongo a explicar toda la cosmovisión de Valle a través de este sistema matemático elemental. Me interesa, sobre todo, dejar claro el asunto de la paradoja toral que existe entre el Espíritu y el Padre, respondiendo a la pregunta de ¿por qué el Espíritu es igual y distinto al Padre? Así como, ¿cuál es la relación exacta que tienen estos dos con el Verbo?

El principio de inducción matemática: la intuición del uno y del infinito

Para explicar los conceptos de Espíritu, Padre e Hijo expresados en *LLM* pude haber elegido toda la filosofía de Platón o, si se prefiere la actualización científica, puede escoger la teoría física de *las cuerdas*. En ambos casos, la empresa representaba un esfuerzo desmesurado y, seguramente, fallido; pues siempre se corre el riesgo de complicar o torcer los conceptos filosóficos cuando provienen de una vasta obra, como la de Platón, máxime cuando dicha obra está escrita bajo los cánones de la creación literaria. En todo caso, la filosofía de éste se resume en la célebre alegoría de la Caverna. La imagen de ésta, por cierto, es otra de las constantes en *LLM* y toda la obra de Valle (el título *Luces de bohemia* no deja lugar a dudas). La mentada *teoría de las cuerdas*, por su parte, constituye un logro en la unificación de la Relatividad y la Mecánica Cuántica. En esencia, trata de explicar con una sola teoría el comportamiento de los cuerpos con masa, el de las partículas y el de las ondas (como ya vimos hace poco, este es un asunto que Valle considera en *LLM*; así como las propiedades de la luz, que es un asunto de la relatividad y la mecánica cuántica y una paradoja física, pues ella actúa como partícula y como onda a la vez). Para ello recurre a intuir la existencia de dimensiones ajenas al espacio-tiempo, que no son observables (igual que la dimensión vallesca de eternidad o ausencia de espacio y tiempo que se alcanza en el éxtasis). Pero aquí, la literatura también es vasta y las definiciones y conceptos fisico-matemáticos suelen estar, en la mayoría de los casos, en conflicto con sus correspondientes en el uso de la lengua ordinaria o, simplemente,

no existen en ésta. En fin, que el resultado hubiera sido más abrumador que esclarecedor. Por eso elegí un caso tomado de la matemática elemental; aquella a la que el ser humano promedio se enfrenta, incluso, en el nivel preescolar: los números que sirven para contar cosas, cuyo nombre genérico ilustra precisamente esta propiedad tan antigua como práctica: los números naturales.

El conjunto de los números naturales constituye un sistema completo en sí mismo. Esto quiere decir que dicho conjunto posee ciertas propiedades exclusivas que no poseen ninguno de los demás sistemas numéricos; a saber, los *enteros*, los *racionales*, los *reales* y los *complejos*. También hay conjuntos de números que no constituyen sistemas, como los *primos* y los *irracionales*, por citar dos ejemplos. Cada sistema se identifica por englobar un conjunto de axiomas, un conjunto de postulados (llamados *propiedades*) y un conjunto de operaciones. Como dije, el más elemental de todos estos sistemas, es el de los números naturales, representado con la letra N . En el cuerpo de axiomas de éste, queda implicado el principio de inducción matemática (también llamado de *inducción completa* o simplemente de *inducción*). Este cuerpo está formado por cinco axiomas, conocidos como los *axiomas de Peano*³³ y, a su vez, presumen la noción de „sucesión“, vinculada a la operación aritmética de la *suma*. Los cinco axiomas son:

1. El 1 es un número natural.
2. Si n es un número natural, entonces el sucesor de n también es un número natural.
3. El 1 no es el sucesor de ningún número natural.
4. Si hay dos números naturales n y m con el mismo sucesor, entonces n y m son el mismo número natural.
5. Si el 1 pertenece a un conjunto de números designado por A , y además se verifica que, dado un número cualquiera que pertenece a A , el sucesor de este número también pertenece a A ; entonces A es el conjunto de todos los números naturales.

Si observamos bien, el quinto axioma implica una situación de infinitud. Y constituye el propio principio de inducción, que puede enunciarse de otras maneras aplicables a series o

³³ Giuseppe Peano no es el primero en deducir todos los números naturales a partir de axiomas, pero sí es el primero en hacerlo de manera consistente en el siglo XIX (“Axiomas de Peano”. *Atlas de matemáticas*. Dir. Ferrán Hurtado. Barcelona: Jover, 1985).

sucesiones que no son la de los números naturales, pero que sí se corresponden con ésta; por ejemplo, la situación de las fichas de dominó que caen sucesivamente, una tras otra, a partir de derribar la primera, o la situación de los números ordinales. El principio de inducción puede enunciarse así: *Si el primer elemento de un conjunto infinito N , tiene una propiedad; y se demuestra que si, teniéndola otro elemento cualquiera del mismo conjunto N , también la tiene el consecutivo de éste, entonces todos los elementos del conjunto tienen la misma propiedad.* La demostración de este principio es elemental y se establece por reducción al absurdo: Si suponemos que en el conjunto N hay ciertos elementos que no tienen la propiedad susodicha, y los agrupamos en un conjunto M ; resulta que M tiene que tener menos elementos que N , pues aquel es subconjunto de éste, y M tiene que tener un primer elemento que llamaremos m , que no tiene la propiedad dicha. Pero, por otro lado, resulta que m tiene un antecesor inmediato, dentro del conjunto N , que llamaremos l . Como l pertenece a N , tiene la propiedad dicha; luego entonces, por definición, también la debe tener su consecutivo, que es m . Por tanto, m sí tiene la propiedad dicha.

Esa propiedad de los elementos de un conjunto dado, a la que alude el principio de inducción, que además define a este conjunto, no es otra que la de *ser un sucesor*; siempre y cuando, exista un solo elemento en todo el conjunto que no cumpla esta ley. En el caso de las fichas de dominó, la propiedad susodicha se expresaría como aquella de *ser derribada por otra ficha*; cosa que no se cumple con la primera, a la que siempre tiene que derribar la mano (o cualquier cosa, pero no una ficha). Si pudiésemos colocar infinitas fichas, el derribe sucesivo sería interminable. Lo mismo sucede con los números naturales, donde el uno se suma consigo mismo y se crea el dos; al cual se le suma uno y se crea el tres. Si tomamos cualquier número natural y se le suma el uno, se crea su sucesor. Y esta propiedad nunca desaparece, dando lugar al concepto matemático de „infinito“. Las unidades de tiempo, cualesquiera que sean, que empleamos para medirlo, funcionan de manera idéntica a los números naturales. Así que constituyen una sucesión infinita. Y lo mismo sucede con las unidades empleadas para medir el espacio. Pero volviendo a los números naturales, esos cinco axiomas de Peano definen una serie o conjunto de elementos que se suceden de manera infinita. Ahora bien, si analizamos con detenimiento los cinco axiomas, resulta que de todos ellos se desprende una paradoja. Antes de seguir es necesario hacer un paréntesis para explicar qué es una *paradoja* en el dominio de las matemáticas y la lógica, y diferenciarla sobre todo,

de la *contradicción*. El lexicón de matemáticas nos dice que *paradoja* es la *reunión de dos consecuencias contradictorias resultantes de la misma premisa*.³⁴ Y Arturo Fregoso, en *Los elementos del lenguaje de la matemática*, nos dice que: “Las paradojas son una especie de “bicho raro” con el que hay que tener mucho cuidado, ya que aparentan ser proposiciones (sus recipientes también son oraciones gramaticales) y tener un significado claro y preciso; pero si se les analiza con más cuidado nos percatamos de que su significado puede ser *¡simultáneamente verdadero y falso!*”.³⁵ En lógica matemática, una *proposición*³⁶ es una oración que se puede calificar o como falsa o como verdadera, pero no como ambas, y donde lo falso y lo verdadero son valores que se asignan arbitrariamente; es decir, que no tienen correspondencia con la realidad material. En otras palabras, una paradoja es una sola oración que, si se califica de verdadera resulta que es falsa y, si se califica de falsa resulta que es verdadera (nos recuerda el girar infinito de la serpiente tratando de morder su cola). Por otro lado, el lexicón de matemáticas nos dice de la *reducción al absurdo* que es un “razonamiento que consiste en admitir provisionalmente lo contrario de lo que se quiere demostrar, y, al llegar a una contradicción, se desecha la hipótesis provisional y queda como cierta la tesis.” (O. C.). En otras palabras, una *contradicción* consiste en dos argumentos o proposiciones que se anulan entre sí, de tal manera que, si calificamos a cualquiera de las dos como falsa, la otra resulta verdadera y, si calificamos a una de verdadera, la otra resulta falsa. En el caso de la paradoja, entonces, tenemos una sola proposición que asume, a la vez, los valores de falso y verdadero.

En cambio, en la contradicción, tenemos dos proposiciones opuestas y confrontadas entre sí, donde cada una puede asumirse como falsa y como verdadera, pero no al mismo tiempo. Para poner un ejemplo claro de paradoja voy a citar de nuevo a Arturo Fregoso: “*Siempre que hablo, miento* es otra paradoja, ya que si lo que digo es cierto entonces simultáneamente es falso, puesto que ya dije una verdad” (O. C., pág. 78). Y yo añadiría que, si la oración es falsa entonces resulta verdadera, puesto que se ha dicho, en la oración, una mentira. Otras paradojas célebres son, por ejemplo, la de Sancho Panza en el Quijote, que surge al pretender una ínsula

³⁴ Véase “antinomía” o “paradoja” (*Lexicón de Matemática*).

³⁵ Fregoso, Arturo. *Los elementos del lenguaje de la matemática. Lógica y teoría de conjuntos*. “Axiomas, teoremas, corolarios y paradojas”. México: Trillas, 1977, pág. 77).

³⁶ Véase “proposición” y “lógica” (*Lexicón de Matemática*).

habitada sólo por ciudadanos veraces, y la de Bertrand Russell en la teoría de conjuntos, que surge a partir de la noción de un conjunto capaz de contenerse a sí mismo.

Decía, pues, que de los cinco axiomas de Peano se desprende una paradoja pues, si aceptamos (del primer axioma) que el 1 es un número natural; y aceptamos (del quinto) que todos los números que le siguen son también naturales, y definimos natural como aquel número cuya propiedad es la de *ser sucesor* de un natural; entonces el 1 *es sucesor* de un natural. Pero resulta que, al mismo tiempo, tenemos que aceptar (del tercer axioma) que el 1 *no es sucesor* de ningún número natural. Resulta evidente entonces que ¡el 1 es natural y, sin embargo, el 1 no es natural! En otras palabras, el uno transfiere su naturaleza al infinito, pues éste es creado a partir de aquel y, no obstante, la naturaleza del uno es contraria a la del infinito. Tenemos, pues, un caso propio de la metafísica en el dominio racional de las matemáticas. Es más, la paradoja se acepta de forma consciente, como un principio, englobado en los cinco axiomas. Y todo esto tan sólo para poder explicar unos números, en apariencia, simples e inofensivos. Hasta donde yo recuerdo de mi experiencia escolar y hasta donde he leído, nadie parece percatarse o reconocer (o nadie quiere hacerlo) la paradoja que estos cinco axiomas involucran. Esto es comprensible, pues es un hecho, más o menos verificable, que todo hombre que se jacta de un proceder matemático, científico y racional, experimenta una suerte de náusea ante la aparición espectral de las paradojas. Este hecho también lo consigna Arturo Fregoso: “Por razones vinculadas a lo más profundo de nuestra cultura, solemos experimentar una reacción automática de rechazo y desagrado ante lo paradójico” (O. C., pág. 77).

Según el *principio de inducción*, la infinitud que induce el origen o el uno, constituye una situación que se hace extensiva a todos los tipos de series o sucesiones infinitas. En todas éstas, entonces, se verifica que todos sus elementos tienen la propiedad de ser sucesores, excepto el primer elemento de la serie, el origen. Como dije, las nociones de *tiempo* y *espacio* ordinarias (que son las que refiere Valle en *LLM*), se adaptan sin ningún problema a los supuestos del principio de inducción. Ambas nociones, entendidas como series infinitas con un origen, mantienen total consistencia con todos los fenómenos de la realidad cotidiana (me refiero a todos aquellos que no tienen relación con lo extremadamente pequeño, como las partículas sub-atómicas, ni con lo extremadamente grande, como las estrellas o los agujeros

negros). Tan cierto resulta este hecho, que la física clásica, dependiente de esas dos nociones ordinarias, sigue siendo vigente al día de hoy. Por otra parte, me pregunto si, eso que llamé *extremadamente pequeño* y *extremadamente grande*, ¿no serán esos extraños ámbitos que, según Valle, están hacia el final del camino quietista y del camino panteísta, respectivamente, y que en lo infinito de cada uno, ambos terminan por juntarse? Al parecer, según la mentada teoría de las cuerdas, la respuesta es afirmativa. El único problema es que un sector de la crítica científica, ¡la tacha de contener supuestos metafísicos!

Podemos establecer entonces una correspondencia biunívoca perfecta entre los elementos fundamentales de la *cosmogonía matemática* sobre la creación de los números naturales y los elementos fundamentales de la cosmovisión vallesca sobre la creación de todas las cosas. Así que se establecen las siguientes correspondencias:

- a) para el conjunto formado por todos los números naturales, que es infinito, tenemos el conjunto formado por todas las cosas o el Padre;
- b) para el 1 o primer elemento del conjunto de los naturales, tenemos el Espíritu;
- c) para aquella relación que existe entre el 1 y el infinito resto de los números naturales, definida como *principio de inducción*, tenemos el Hijo.

De esta manera, todo lo que hemos inferido del propio texto de *LLM*, sobre el Padre, el Espíritu y el Hijo, continúa verificándose en éstos si los consideramos respectivamente como la *sucesión infinita de naturales*, como el *1 natural* y como el *principio de inducción*. Recordemos las propiedades de cada una de las tres entidades teológicas de Valle:

- a) el Padre es „movimiento“, „individuación“, „transformación“, „infinito“;
- b) el Espíritu es „inmutabilidad“, „eternidad“, „esencia“, „quietud“, „unidad“;
- c) el Hijo es la comunión entre el Espíritu y el Padre, que son antagónicos.

Ahora podemos responder aquellas preguntas que planteé al final del apartado anterior sobre la paradoja que aparece a partir de la existencia del Espíritu y el Padre o entre la *quieta Unidad* y el *Acto* (véanse págs. 64 y 67 del presente trabajo).

Para ello quiero concentrarme en un pequeño segmento de la recta, que corresponde al 1 y al 2. Podemos olvidarnos del infinito conjunto de todos los demás naturales, pues en estos dos

elementos de dicho conjunto se siguen cumpliendo los axiomas de Peano y, por supuesto, el principio de inducción. El 2 representará el infinito. El 1 sigue siendo el primer elemento de la serie. La naturaleza del 1 sigue siendo contraria a la del 2 porque éste es un sucesor y aquel no lo es. Pero el 1, por sí solo, es 1 por siempre, de manera eterna e inmutable. El 1 solamente se convierte en 2 cuando aquel se suma consigo mismo; es decir, cuando el 1, a través de una operación (o *acto matemático*), que es la suma, se enlaza con él mismo. Este primer acto del 1 sumándose, es la causa directa del 2 (y del infinito). Este primer acto, que involucra al 1 pero que se diferencia del 1, corresponde al *Demiurgo que resume el Acto*, o sencillamente Padre. El 1 es un elemento de un conjunto (en este caso, formado por dos elementos, 1 y 2); la suma es la operación-acto de unir a dos elementos cualesquiera de dicho conjunto. La naturaleza de los dos elementos del conjunto es la de *número*; y la naturaleza de la suma es la de *operación*. El 1 es el Espíritu. El 1 sumándose a sí mismo es el Padre (así como el infinito que resulta de este primer acto). Y el principio de inducción es el Hijo; que involucra dos conceptos antagónicos, una operación y un número: la suma y el 1 que, a su vez, implican la *paradoja del sucesor*. Por otra parte, la operación de *sumar*, por sí sola, sin presencia de elementos, no puede existir. Surge, entonces, de manera espontánea al mismo tiempo que el número 1. Y por tanto tienen que compartir su naturaleza. Entre la operación y el número también hay paradoja.

Esta es la concepción que Valle tiene de sus tres entidades teológicas. A todas luces, se trata de una concepción matemática. Este hecho, por otro lado, es consistente con la posición en la que él ubica a las matemáticas en la escala del pensamiento humano que va de lo abstracto a lo concreto, que ya vimos, según se desprende de sus experiencias extáticas. Pero, si todavía queda en el lector un resquemor de duda, vamos al apartado IV de “La piedra del sabio”:

El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo. El centro, como unidad, saca de su entraña la tela infinita de la esfera, y sin mudanza y sin modo temporal se desenvuelve en la expresión geométrica inmutable y perfecta, sellada y arcana. La unidad no lleva mudanza a la esencia de los números, no se multiplica, pero guarda la posibilidad del infinito, porque el infinito es una expresión de ella misma.

El infinito y la unidad son modos del quietismo matemático y alegorías del quietismo teologal. En la esfera está la alegoría sensible de la gnóstica Triada. El Paraclito se simboliza en la sagrada simiente del centro. El Demiurgo en la universalidad de la forma. El Verbo en el enlace de la forma y la esencia. El centro es la razón de la esfera, y la esfera, la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro. (135).

¡En el primer párrafo, Valle expresa, con sus propias palabras, el principio de inducción! Establece que el *centro* es la *unidad*; y que ésta saca de su entraña el *infinito* de la esfera. Y luego establece la paradoja entre *unidad* e *infinito*, al afirmar que la *unidad* carece de *mudanza*: “La unidad no lleva mudanza a la esencia de los números, no se multiplica, (...)”; y concluir que, sin embargo, el producto de su entraña sí posee *mudanza*: “(...) pero guarda la posibilidad del infinito, porque el infinito es una expresión de ella misma.” En el segundo párrafo reafirma la propiedad de *mudanza* en el *infinito*: “El centro es la razón de la esfera, y la esfera, la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro.” Afirma que el Demiurgo está simbolizado “en la universalidad de la forma”, o sea, en la *esfera*; y esta universalidad es el *infinito*. La *esfera* representa al *infinito* y el *centro* a la *unidad*. Las palabras de Valle ya no nos parecen un galimatías. Han quedado descifradas las claves oscuras que eran los términos de *centro*, *unidad*, *todo*, *infinito*, *círculo*, *esfera*, *esencia*, *quietismo*, *Triada*, *Paracleto*, *Demiurgo*, *Verbo*, etc. Si bien Valle, aquí, hace referencia al círculo y la esfera, no hay ningún problema porque, como señalé antes, en el espacio geométrico también se verifican los axiomas de Peano: el círculo resulta, como lo establece Valle en la metáfora del agua y la piedra, de la suma infinita del punto consigo mismo creando, primero, al círculo y luego, una sucesión infinita de círculos concéntricos. Si el círculo se gira infinitas veces sobre su propio eje, se crea la esfera.

A todas estas correspondencias, por si fuera poco, debo sumar una más. Si nos fijamos bien, la serie de los números naturales constituye una transformación topológica (igual que la transformación del punto en círculo y en esfera); pues el uno se deforma en todos y cada uno de los números naturales, a través de la suma, existiendo la posibilidad de restaurar dicha deformación, de todos y cada uno de los números naturales, en el uno, a través de la simple operación de restar. El uno es la última esencia de todos los números naturales; como el punto es la última esencia de todos los círculos y todas las esferas. Y toda esfera se puede restaurar en un círculo; y todo círculo se puede restaurar en su punto originario. La idea de *sucesor* equivale a la idea de *transformación continua*.

Así pues, hemos encontrado, subyacente a toda la cosmovisión vallesca vertida en *LLM*, una construcción axiomática idéntica, en esencia, a la correspondiente al conjunto de los números naturales. Y hemos verificado que esta misma construcción subyace en todas las

transformaciones de índole topológica. El cuerpo de axiomas de *LLM* consiste en las nociones, de *unidad* (centro, Espíritu), *infinito* (círculo, esfera, Padre), y *amor* (enlace centro-círculo o Espíritu-Padre, Hijo). De estos tres axiomas se derivan muchos otros postulados, dando origen a un cúmulo de propiedades y operaciones, semejantes a las de los números naturales, pero que variarán de nombres; por ejemplo, el *quietismo*, que equivale a la operación de restar, dividir o radicar; y el *panteísmo* que equivale a la de sumar, multiplicar o elevar a una potencia. Las propiedades más importantes de los individuos (elementos verdaderos del sistema vallesco, simbolizados en cifras o figuras geométricas) en la cosmovisión de *LLM* son las de poder convertirse en el Espíritu, en el Padre o en el Hijo. Estas tres se resumen en una sola operación, la de *hacerse centro*. En fin, que los susodichos tres axiomas están en total correspondencia con los axiomas o principios fundamentales derivados del diálogo de la escena XII de *Luces de bohemia*, y estudiados en el primer capítulo del presente trabajo (ver págs. 19 y 22). En tal caso, los elementos del sistema no son números ni figuras geométricas, sino imágenes; y la operación que se efectúa sobre éstas es la *deformación* o *transformación topológica* o *transformación continua*. Aquí, los verdaderos elementos del sistema también son los individuos simbolizados por las imágenes que sufren la deformación de los espejos cóncavos. Encontramos, entonces, que el sistema explicado por Max a través de los espejos cóncavos, se podía reducir a siete principios fundamentales:

- a) existe un origen y un destino infinito;
- b) las cosas se transforman;
- c) la transformación se llama “deformación” cuando se da del origen al destino;
- d) la transformación se llama “restauración” cuando se da del destino al origen;
- e) toda transformación (continua) está regida por una ley;
- f) toda transformación (continua) es reversible, y
- g) toda ley de transformación es accesible a la consciencia.

Aquí se habla de cosas pero ya sabemos que se trata de individuos. Si sustituimos *cosas* por *números naturales*, vemos que en estos siete principios se cumplen los cinco axiomas de Peano. No obstante, estos siete principios se pueden reducir a cinco: *origen*, *destino*, *deformación*, *restauración*, *ley de transformación*. Estos cinco equivalen a los axiomas de Peano. Y es posible reducir éstos a solamente tres: *origen*, *destino*, *ley de transformación*;

donde ésta corresponde al principio de inducción. El *origen*, en *Luces*, corresponde a la *unidad*, en *LLM*; el *destino* corresponde al *infinito*; la *ley de transformación* corresponde al *amor*.

Hemos encontrado la total correspondencia entre la cosmovisión de Max y la de Valle. La primera explicada a través de los espejos cóncavos; la segunda, a partir del círculo y la recta. Cada una implica tres grandes categorías de pensamiento: una concepción filosófica (que incluye una teología), una concepción estética y una concepción ética. Recuerdo al lector que el presente trabajo se enfoca principalmente en la primera, aunque trata algunos aspectos aislados de las otras dos. Sin embargo es importante destacar la triple concepción que, por lo demás, ha sido referida por muchos estudiosos de la obra de Valle y, en particular, por Milner y Risco.

Los tres axiomas inferidos de *LLM* y de las palabras de Max en el diálogo de la escena XII de *Luces*, constituyen aquel *principio generador* del esperpento, del que hablé en la introducción. Ya sabemos que el concepto „esperpento“ tiene tres dimensiones: una filosófica, para referirse a un individuo, un pueblo, una idea, una cultura o un arte que se deforma a través del tiempo, alejándose de su origen. Otra dimensión es la estética, en la que el „esperpento“ de Max constituye un principio artístico que se posiciona en la historia del arte como el último eslabón de una larga cadena, cuyo origen se remonta al arte de la antigua Grecia, con su épica y su tragedia, principalmente. En *LLM*, “Exégesis trina”, Valle se refiere a una cadena que va del arte griego, luego al arte gótico, de ahí al arte del Renacimiento y al arte de su época, que no designa con un nombre, pero que sin duda se trata del posromanticismo, pues estamos hacia finales del s. XIX, principios del XX.

En el mismo capítulo hace referencia a tres rosas estéticas: la *rosa erótica*, la *rosa clásica* y la *rosa enigmática del matiz*. Cada una representa un gran período histórico y estético; la primera corresponde al arte griego, la segunda al Renacimiento y la tercera a alguna corriente artística que comenzaba a despuntar, pues nos dice de ella que: “La tercera rosa estética apenas se anuncia en el alba del día” (88). Define el *matiz* como el modo “más sutil de amar la belleza, es intuición quietista que intenta el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas, y busca necesariamente al hombre en el secreto de su

conciencia” (88). *Amor y matiz* se identifican plenamente, pero éste es un término aplicado exclusivamente al quehacer artístico.

Y luego nos explica por qué esas tres *rosas* constituyen una sola tradición artística: “Conocer las cosas en su eternidad, es conocerlas en un sentido divino. El arte arcaico las buscó en la eternidad de las formas, el clásico en la eternidad del amor que todo lo enlaza, el místico en la eternidad de conciencia” (88). Todas han buscado conocer la esencia eterna de las cosas; y nos aclara que la *rosa del matiz* constituye un arte místico. Por eso yo la vinculo con los posrománticos y alguna vanguardia como el modernismo (éste y aquellos solían constituirse como círculos en los que el arte y la tradición ocultista no reconocían un límite claro).

La tercera dimensión del „esperpento“ de Max es la de género literario. Valle también desarrolla esta dimensión en *LLM*, de manera particular, en “El milagro musical”. En términos generales, el *milagro musical* consiste en la gracia revelada al poeta, a través de la música, y la gracia que el poema revela a quien lo escucha musicalmente. Refiriéndose al milagro de San Bernardo quien, hablando en una vieja lengua no podía ser entendido por la gente y, sin embargo, levantó todo un ejército para las Cruzadas, Valle nos dice: “era tan viva la llama de aquella fe, que cegaba los caminos cronológicos del pensamiento y llegaba a las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas” (41). Aquí vemos que la música, por ser onda, se opone al mundo material, del cual brotan las imágenes y todo el arte visual. La música, en sí, es divina. Está hecha de una *sustancia* opuesta a la materia; es decir que es abstracta. Por tanto, la música va a estar asociada a la intuición y a todas aquellas propiedades vinculadas a esta. Y sigue: “Fue obrado este ardiente milagro por la gracia musical de las palabras, no por el sentido” (41).

A lo largo de este capítulo vamos descubriendo una lista de principios estéticos relacionados con la idea central de la música como poder divino. Dichos principios van a aludir a propiedades que, en general, se oponen a aquellas otras asociadas con la belleza clásica. Así, por ejemplo, tenemos que: “El poeta las combina [las palabras], las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca.” (37). Podemos ver que en muchas ocasiones esos principios aluden a una oscuridad con luces mínimas: “Por eso han de ser las palabras del

inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta.” (39). No cabe duda de que este principio, Valle lo aplicó a su primer obra esperpéntica y, por supuesto, a su título, *Luces de bohemia*. Y reafirma: “¡Así el poeta, cuanto más obscuro más divino!” (39). Y ya que hablamos de posrománticos, postula: “Elige tus palabras siempre equivocándote un poco, aconsejaba un día, en versos gentiles y burlones, aquel divino huésped de hospitales, de tabernas y de burdeles que se llamó Pablo Verlaine. [...] Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas.” (43). Justifica el uso de la rima:

La rima junta en un verso la emoción de otro verso con el cual concierta: Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido. [...] Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores. (44).

De nuevo encontramos la idea de *fealdad*: “Poetas, degollad vuestro cisnes y en sus entrañas escrutad el destino.” Compara la forma de conocer por los ojos y la forma de conocer por el oído con el panteísmo del arte griego y con el quietismo de la poesía argentina: “Los mitos helénicos nacen en las cristalinas cuevas de los montes, en el verdoso seno de las frondas, en la azul ribera del mar. [...] El criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura su alma embalsamada de silencio [...] Allí los poetas tienen los ojos estériles, y su sentimiento clásico sólo se nutre en el seno cristalino de las palabras” (65-66). Cuando nos habla de la rosa erótica, destaca en ella al género de la tragedia por estar edificada sobre el mito y el símbolo: “La idea del Demiurgo está en la estética como en la teología, y la tragedia, toda mito y símbolo, encarna en el furor erótico la eterna voluntad del mundo. Sus héroes se nos aparecen como dioses condenados a vivir vida de hombres, tienen una humanidad que nace del dolor, y un dolor que nace del sexo.” (82).

Al explicar la *rosa clásica* nos vuelve a hablar del mito y además de la alegoría: “Todo el renacentismo italiano aparece imbuido de este concepto metafísico [se refiere al enlace de contrarios], que en el mundo antiguo había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros.” (85). Hacia el final de *LLM*, en el apartado IV de “La piedra del sabio”, Valle vuelve a poner énfasis en la creación estética, en general, en la alegoría en particular y, más aun, en la alusión: “Todas las cosas bellas y mortales, cuando revelan su íntimo significado, se aparecen como pantáculos de los números solares. La creación estética es el

milagro de la alusión y de la alegoría” (135-136). Un *pantáculo* o *pentáculo* es un símbolo mágico o talismán, en forma de estrella con cinco picos. De aquí que podamos, ya, asociar la *alegoría* y toda su capacidad de alusión directamente con el *símbolo*, el *mito* y la *tragedia*. En este mismo orden podemos establecer entre las tres expresiones artísticas una progresión en la complejidad de la composición. Si añadimos la *alegoría* y la *metáfora* en esta lista, la escala progresiva queda así: *símbolo*, *metáfora*, *alegoría*, *mito*, *tragedia*. Y el común denominador de todas estas expresiones artísticas es la alusión. Las dos últimas *rosas estéticas* de Valle continúan el camino andado por la tragedia, que comenzó mucho tiempo antes de aparecer ésta, en los albores de la civilización, o tal vez antes, cuando el hombre descubrió el símbolo y toda su capacidad para transportar una enorme significación aludida. Estamos hablando, por supuesto, de la alusión a lo abstracto, a lo incorpóreo, a lo inmaterial. En el fondo, Valle se auto-inserta así dentro de una tradición artística que ve en el símbolo, y en sus formas complejas, la única posibilidad de expresión para aludir a una realidad metafísica, opuesta a la concreta y cotidiana, que se manifiesta por medio de misterios o paradojas y que Valle resume en el concepto de *Espíritu*.

Como lo mencioné al iniciar este capítulo, los dos conceptos que saltan con más facilidad a la vista, después de una lectura somera de *LLM*, son el amor y el pecado. El concepto de *amor* vallesco, como ya vimos, no corresponde a la idea vaga que el común de los hombres tiene de él. Para Valle no se trata de un sentimiento sino de la facultad de conciencia. Y, más aun, se trata de un proceso progresivo de conciencia, que comienza con el conocimiento cronológico y racional, pasa por el conocimiento intuitivo y termina con el contemplativo, que consiste en el conocimiento del todo y las partes al mismo tiempo, de la esencia y la apariencia. La idea del *pecado* vallesco tampoco es del dominio público. Para Valle, todo acto o dicho que no participa de la suma conciencia es un pecado, pues permanece bajo la sombra de lo mudable. Solamente la conciencia absoluta es capaz de erradicar el pecado, pues alcanza y crea la quietud, la eternidad. Pero este estado de gracia sólo lo alcanzan los sabios, los magos, los santos y los poetas: “El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada místicamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas: Es el oro filosófico de que habla simbólicamente el Gran Alberto: ¡La Piedra del Sabio!” (135). Los actos, como las concepciones estéticas, como los números y las imágenes, también sufren los efectos de la deformación. Y, por tanto, también quedan registrados de manera indeleble para

aquella conciencia única que los ve desde la más remota eternidad; de la misma manera que el *uno* comprende a todos y cada uno de los infinitos números naturales:

Por la eternidad del pecado somos creadores de un mundo que la conciencia mortal no puede abarcar, pero que la muerte nos revelará, pues ninguna cosa existe sin ojo que la vea y pensamiento que la juzgue. En un día sin término, [...] contemplaremos este mundo soturno creado en las horas carnales, y todas nuestras acciones las veremos inmóviles en sus últimas consecuencias. (142).

He llegado a ese momento en que se siente a la muerte tejer sus velos [...] Yo estoy obseso de remordimientos [...] [...]Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma descarnada habrá de contemplar desde su estrella. A lo largo de los caminos por donde he ido, queda mi sombra en velos invisibles para los ojos mortales; presiento el sentido eterno de mis acciones [...] Mi vida se repite en el mundo incorpóreo de los fantasmas, y cuando llegue la muerte, con el alma libre de la cárcel de barro, veré todo el pasado en el círculo eterno de las sombras mías. [...] Por donde una vez pasamos, allí perduramos. ¡Y todo perdura igual! (126-127).

Todo nuestro saber temporal es una yuxtaposición de instantes, una línea recta, un rayo de sol. Sin embargo, este momento tan efímero volveremos a vivirlo en la remota eternidad, y lo que ahora es como el punto que vuela, será un círculo inmutable. (141-142).

Y establece la enorme diferencia entre el hombre extático que logra pasar bajo el arco de la eternidad (o arco de la muerte) y el individuo ordinario que pasa bajo este mismo arco a la hora de morir: “El alma cuando se hace extática queda del todo privada, en una fatalidad indiferente para el bien como para el mal, escribe el iluminado de las Instituciones Místicas: Taulero.” (142). En otras palabras, el alma extática se encuentra más allá del bien y del mal, parafraseando a Nietzsche. En cambio: “Al pasar bajo el arco de la muerte todas las almas aromarán como rosas, todas sentirán el mismo anhelo celeste, pero en unas el tránsito será gozoso, y en otras atribulado, porque cautivas en los círculos creados por ellas mismas, verán con distintos velos la Divina Faz.” (142-143). Y reitera que sólo el acto supremo del amor hace que el tránsito hacia la muerte sea gozoso:

Solamente nuestras obras pueden abrirnos la puerta hermética del huerto embalsamado, donde mora la sombra blanca que santificó el mundo [...] Divino Maestro, tu resplandor está en nosotros, y en cada una de nuestras acciones podríamos ver tu semblante santo, si las conformásemos a tu Ley. Amor que damos es amor que alcanzamos (143).

En estas ideas puede resumirse la concepción ética de *LLM*. El pecado vallesco se define, pues, como una condición natural, de la cual sólo se puede salir a través de la conciencia. En pocas palabras, el pecado vallesco es la inconsciencia. Y el verdadero arrepentimiento del

pecado estaría marcado, en primera instancia, por la voluntad de conocer, y luego, por todo el proceso cognoscitivo que va de lo concreto a lo abstracto. Pero solamente erradica el pecado quien es capaz de conocer al *Espíritu*.

Hasta aquí hemos podido verificar que la cosmovisión establecida por Max en la escena XII de *Luces*, corresponde a la cosmovisión establecida por Valle en *LLM*. En este estudio no me interesa el análisis profundo de la vertiente estética ni de la ética. De la primera no me interesa desentrañar la existencia de determinado género literario, pero sí la existencia de un solo principio estético. De la segunda sólo me interesan los conceptos de amor y pecado y, por supuesto, la conducta general del pecador y del amoroso. No obstante, era necesario establecer que dichas correspondencias existen entre una cosmovisión y otra, para dejar bien claro, primero, que las palabras de Max en el umbral de su muerte no son incoherencias de borracho; segundo, que la abrumadora presencia de conceptos teológicos, místicos y herméticos de la *LLM*, no constituye una verborrea erudita insondable y, tercero, que Max resume, en la celeberrima escena XII, la cosmovisión de *LLM* en sus tres vertientes, filosófica, estética y ética.

No me queda más que destacar otra gran correspondencia de *Luces* y *LLM* con una obra clave en el desarrollo del arte de finales del s. XIX y, por supuesto, clave también para la Generación del '98. Me refiero a *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche (en adelante abreviado, *ENT*). Su parecido con *LLM* es abrumador. Tengo que destacar, por citar algunas semejanzas significativas, que ambos textos constituyen una teogonía, una estética y una ética inherentes; que ambos postulan una estética particular desde un lenguaje escrito bajo los principios de dicha estética; que el lenguaje de ambos es oscuro y aforístico (como las sentencias del oráculo); que en éste destaca la función simbólica; que ambos privilegian el poder de la música, y que ambos recurren a mitos afines, Dioniso y Cristo, que representan el arquetipo de muerte-resurrección. *ENT* es relevante en mi tesis, pues aquí Nietzsche describe el *proceso estético originario*, mediante el cual explica la creación, primero, del símbolo, luego del mito y, finalmente, de la tragedia como eslabones de un mismo proceso creativo. Al respecto, yo he podido visualizar este proceso estético originario en una curva que se aplica de manera perfecta al *proceso de aniquilamiento* descrito en *LLM*. No me interesa aquí establecer la absoluta correspondencia entre *LLM* y *ENT* (aunque no tengo dudas de que existe). El

trabajo sería extenuante. De nuevo, sólo me interesan aquellas correspondencias esenciales. Y éstas se resumen en la susodicha curva. Su aplicación esclarecerá del todo ese recorrido, en extremo abstracto, implícito en el aniquilamiento (de suyo, abstracto) de algo tan etéreo como el alma.

CAPÍTULO III

EL PROCESO ESTÉTICO ORIGINARIO EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* Y EL PROCESO DE ANIQUILAMIENTO EN *LA LÁMPARA MARAVILLOSA*

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explica y describe el proceso creativo que lleva a cabo el poeta en la construcción del poema lírico. Para ello recurre a citar los ejemplos de los dos padres de la poesía griega, Homero y Arquíloco, y establecer entre ellos una categórica oposición, describiendo al primero como apolíneo y al segundo como dionisiaco, al primero como “objetivo” y al segundo como “subjetivo”:

Fijémonos en Homero, ese anciano soñador embebido en sus pensamientos, ese modelo de artista ingenuo, apolíneo... y veámoslo contemplando, absorto, el apasionado talento de Arquíloco, ese belicoso servidor de las musas arrojado salvajemente a la existencia... [...] No es extraño por ello que, comparado con Homero, este Arquíloco nos espante con el alarido de su odio y de su escarnio, con las ebrias explosiones de sus deseos; él, el primer artista llamado «subjetivo», [...] ¿Pero de dónde surge entonces el culto que a él, como poeta, se le rinde en el oráculo de Delfos, cuna del arte «objetivo», en sentencias tan memorables? (125-126).

Esta oposición tiene su causa, según Nietzsche, en la relación de identidad que la poesía lírica antigua estableció con la música. Para él, la música posee la misma cualidad mágica que Valle le atribuye. Esta cualidad es, en esencia, contraria a aquella que posee la imagen. Recordemos que los sentidos son las formas más elementales de acceder al conocimiento de las cosas. Si la imagen está asociada con los estados de conciencia cronológicos y ordenados, la música lo está con aquellos estados en los que las ideas de tiempo y orden desaparecen. Estos estados se pueden agrupar bajo las etiquetas de *embeleso* o *embriaguez*. La música y el vino son dos elementos inherentes al servidor de Dioniso. En las siguientes líneas, describe la experiencia creativa propia del poeta lírico:

Como artista dionisiaco, él [el poeta lírico], de entrada, se ha fusionado completamente con el Uno originario, con su dolor y reproduce la imagen de esta unidad primordial en forma musical,

[...] más es ahora cuando, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se le hace visible en algo parecido a una *imagen onírica simbólica*. Liberándose en la apariencia, aquel reflejo del dolor originario en la música, ajeno a la imagen y al concepto, es causa entonces de un segundo reflejo bajo la forma de símbolo o ejemplo individual. (127).

Podemos distinguir ya, en la cita, un proceso cognoscitivo que consta de tres etapas: en la primera, el poeta (que en este caso se trata de un artista dionisiaco) accede al conocimiento del *Uno originario*, fusionándose de manera completa con éste (la fusión del que conoce con aquello que conoce es una propiedad del conocimiento intuitivo; asimismo, esta fusión implica que el primero se convierta en el segundo, como sucede en la experiencia del éxtasis en *LLM*). El *Uno originario*, aquí, se caracteriza por el dolor. Al «acto» de conocerlo le sigue la aparición, en la conciencia del poeta, de una «representación» de índole musical. Se trata de una música interior, carente de forma, en extremo abstracta, como la que dice escuchar Schiller (Nietzsche, 126) antes de aparecer la idea poética. En la segunda etapa, la música informe se le aparece, ahora sí, de manera visible, bajo cierta definición, semejante a una *imagen onírica simbólica*; es decir, aquella propia de los sueños. La tercera etapa consiste en esa última *liberación en la apariencia*; en la que la imagen onírica simbólica deja de ser onírica y pasa al siguiente nivel de conciencia: la vigilia, donde todo un sueño se concretiza en un solo *símbolo*. Estas tres etapas de la conciencia del poeta constituyen el *proceso estético originario* en su desarrollo más fundamental. Este implica el aniquilamiento (como lo entiende Valle en *LLM*) del artista como individuo:

Inmerso en el proceso dionisiaco, el artista ya ha renunciado a su subjetividad[...] El sonido del «yo» del lírico emerge, por tanto, de los abismos del ser; su «subjetividad»[...], es puramente imaginaria. (127).

El genio lírico siente despuntar en su interior, bajo la influencia mística de la enajenación de su individualidad y del estado de fusión, un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y tempo son completamente distintos de los del escultor y del poeta épico. (128).

Como podemos ver, el poeta lírico transcurre entre dos ámbitos; el primero es dionisiaco y el segundo es apolíneo. Aquel está marcado por lo informe musical y el dolor; éste, por la imagen formal y el placer: “[...] la imagen que su fusión [la fusión del poeta lírico] con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica que simboliza de manera visible esa contradicción y dolor originarios, junto con su placer primordial de la apariencia.” (127). El primer ámbito lo preside Dioniso y el segundo, Apolo:

Cuando Arquíloco, el primer lírico entre los griegos, revela su amor loco a la par que su desprecio hacia las hijas de Licambes, no es su pasión, poseída por la fiebre orgiástica, la que danza ante nosotros; vemos a Dioniso y a las ménades, vemos al ebrio alucinado de Arquíloco profundamente dormido [...]; es entonces cuando vemos también a Apolo que, en ese momento, se dirige hacia él y le roza con su laurel. Bajo este hechizo dionisiaco-musical del durmiente, chispean en derredor, digámoslo así, imágenes titilantes, poesías líricas, que, al alcanzar su máximo despliegue, serán bautizadas como tragedias y ditirambos dramáticos. (127-128).

Al final, el proceso cognoscitivo-creativo concluye con la aparición, en la mente del poeta lírico, de esas imágenes titilantes, primero; después, de poesías líricas y, al final, de tragedias en una sucesión progresiva de conciencia y complejidad. Arquíloco (igual que hace el Verbo), a través del aniquilamiento de su individualidad, enlaza los dos principios antagónicos, Dioniso y Apolo. Quiero destacar que aquí Dioniso, un dios con figura humana individualizada y personaje central de un mito, representa un concepto abstracto y además teogónico que Nietzsche llama *Uno originario*. Éste representa a la verdadera entidad divina y constituye, en sí mismo, una *contradicción originaria* o *dolor originario*. Condiciones inherentes a toda situación paradójica o lucha de contrarios:

Pese a que, con toda certeza, de las dos mitades de la vida —la mitad que se vive en vigilia y la que se vive en el sueño—, creemos que la primera es la más deseable, importante, digna, valiosa e, incluso, la única que se vive en realidad, yo me atrevería a afirmar —por más que esto parezca una paradoja— que el sueño valora justo de manera opuesta el misterioso fondo de nuestro ser, del cual nosotros mismos no somos sino su apariencia. [...] tanto más apremiado me siento a abrazar esa suposición metafísica de que lo en realidad existente, lo Uno originario, en cuanto instancia eternamente sufriente y llena de contradicciones, precisa a su vez de la apariencia harto placentera y de la visión arrobada para su perpetua redención. (120).

Lo Uno originario constituye en sí mismo, además de dolor y contradicción, la eternidad. Y es algo que no tiene existencia o, al menos, no como la conocemos, como apariencia y que, sin embargo, necesita la apariencia para perpetuarse:

Nosotros, empero, en cuanto seres completamente cautivos e integrantes constitutivos de esta apariencia, estamos obligados a concebirla [a la apariencia] como lo que en verdad no existe, es decir, como un incesante flujo en el tiempo, el espacio y la causalidad o, dicho con otras palabras, como mera realidad empírica. (120).

Esa eternidad sin apariencia es, para Nietzsche, sin embargo, lo verdaderamente real. Más aun, para sorpresa nuestra, el Uno originario cumple con el principio de inducción:

En su *Transfiguración*,³⁷ la parte inferior del cuadro (que representa al niño endemoniado, a los desesperados que lo llevan en brazos y a los discípulos embargados por la angustia) nos muestra un reflejo del eterno dolor originario, del único fundamento del mundo: la apariencia es aquí imagen especular del eterno conflicto, padre de todas las cosas. (121).

Todo el mundo de las apariencias surge del Uno originario; concepto al que también se refiere como *padre*, distinguiéndolo de su creación, *todas las cosas*. Así pues, tenemos que el Uno originario se opone al conjunto formado por todas las cosas; donde éstas son creadas a partir de aquel. Al principio de inducción, Nietzsche lo denomina *principium individuationis*: “[...] y comprendemos intuitivamente la necesidad recíproca que liga a ambos [se refiere al mundo de la belleza apolínea y a la terrible sabiduría de Sileno o dionisiaca]. Apolo, a su vez, nos sale al paso como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se cumple la finalidad eternamente lograda del Uno originario, su liberación por la apariencia” (121). Ya sabemos que, donde se cumple el principio de inducción también se verifica la existencia de un *origen-unidad* y de un *destino-infinito*.

Aquí quiero hacer un breve paréntesis para referirme a la metáfora y al concepto que de ella tenía Nietzsche. Ya vimos que en el proceso creativo del poeta lírico, al pasar de la etapa dionisiaca a la apolínea, las imágenes comienzan a apoderarse de la mente del poeta, de tal manera que se suceden en una sucesión que progresa de lo menos concreto a lo más concreto y de lo simple a lo complejo. Así tenemos la *imagen onírica* (el sueño), el *símbolo*, el *poema lírico* y la *tragedia*. En esta cadena, la imagen onírica es la única que no constituye un producto exclusivo de la voluntad humana. Pero, en esta sucesión todavía podemos insertar un eslabón más, la *metáfora*, justo entre el *símbolo* y el *poema*. Para Nietzsche, pues, aquella constituye, en calidad de elemento perteneciente a dicha cadena, una reelaboración del símbolo:

Sin embargo, de nada estamos tan seguros como de esto: si hay algo que hace que un poeta sea considerado como tal es su capacidad de verse rodeado de figuras que viven y actúan delante de él, figuras cuya esencia íntima es atravesada por su mirada. A causa de la peculiar debilidad de la inteligencia moderna tendemos a imaginar el fenómeno estético originario de manera demasiado enrevesada [...] La metáfora no es para el poeta genuino una figura retórica, sino una imagen sustitutiva que se le presenta flotando realmente ante él en lugar de un concepto. Para él, un carácter no es algo parecido a un conjunto de rasgos singulares seleccionados sino una persona viva, que se impone a la vista con su presencia y que sólo se distingue de la visión

³⁷ Obra tardía de Rafael, quizá la última, realizada entre 1517-1520, que representa la transfiguración de Cristo en el monte Tabor, conservada en los museos vaticanos de Roma.

análoga ofrecida por el pintor en que la figura no ceja en su empeño de seguir viviendo y actuando. (146).

La metáfora “no es una figura retórica”; como es el caso en aquellos ejemplos que ofrecí en el primer capítulo, tomados de la obra de Quevedo, para diferenciar la metáfora retórica de éste contra la metáfora, y su relación directa con el símbolo, de Valle. La metáfora en ningún caso es un concepto susceptible de ser definido racionalmente, sino una imagen clara que intenta sustituir a una imagen onírica (el sueño) que está en constante movimiento y transformación, en una proporción mayor a la dada en la realidad empírica (de manera semejante, nos dice la cita, funciona el *carácter*; que nos recuerda el concepto del *matiz* de Valle).

Pero Nietzsche, para explicarnos el fenómeno o proceso estético originario no se contenta tan solo con el ejemplo del poeta lírico, Arquíloco, y recurre además al ejemplo del dramaturgo (dionisiaco) y el origen de la tragedia. Nos dice que este origen es idéntico al de la poesía lírica; es decir, completamente musical. Por otro lado, como ya vimos, afirma que la tragedia es el siguiente eslabón de la poesía lírica que, a su vez, proviene del símbolo. De hecho, establece una relación interesante entre el poeta lírico y el dramaturgo dionisiaco:

Y en el fondo el fenómeno estético es algo simple: poséase apenas la capacidad de ver una obra viviente ininterrumpida y de vivir constantemente rodeado de una procesión de espíritus, y entonces uno será poeta; siéntase apenas el afán de transformación y de expresarse a través de otros cuerpos y almas, y entonces uno será dramaturgo. (146).

El poeta es capaz de ver una *obra viva ininterrumpida* (como en el sueño) y una *procesión de espíritus* (como en el infierno). Estas dos visiones son de suma importancia, pues marcan una condición particular de la conciencia del hombre dionisiaco, en la que se ve obligado a objetivar algo que ha conocido, pero que no posee naturaleza objetiva.

En su exposición sobre el origen de la tragedia, Nietzsche parte de la premisa de que la tragedia nació del coro trágico y que, incluso, en su origen, ésta fue coro y nada más que coro: “Esta tradición [se refiere a la propia tradición de la antigua Grecia] afirma con firme resolución *que la tragedia nació del coro trágico*, y originariamente fue coro y nada más que coro: es de aquí de donde deducimos nuestra obligación de adentrarnos en el corazón de este

coro trágico, en cuanto genuino drama original” (135-136). El carácter del coro trágico, para él, tiene que poseer un carácter especial, pues está formado por seres especiales, los sátiros:

A decir verdad, es en un suelo «ideal» donde [...] suele transitar el coro griego de sátiros, el coro de la tragedia primitiva; un suelo que se alza muy por encima de los caminos reales donde transitan los mortales. Para levantar este coro el hombre griego ha construido el andamio flotante de un estado de naturaleza ficticio, colocando, sobre éste, a seres naturales no menos ficticios. La tragedia ha terminado erigiéndose sobre estos cimientos; esta es la razón por la que desde sus inicios se ha librado de la fastidiosa obligación de retratar fielmente la realidad. [...] El sátiro en cuanto coreuta dionisiaco habita una realidad reconocida como religiosa, sancionada por el mito y el culto. (140).

A continuación nos explica en qué consiste ese carácter especial de los sátiros: “[...] el sátiro, esa criatura natural ficticia, guarda con el hombre de la cultura la misma relación que la música dionisiaca respecto a la civilización [la cultura, lo artificial]. De esta última Richard Wagner manifiesta que queda anulada por la música del mismo modo que el fulgor de una lámpara lo es por la luz del día.” (140-141). Esta anulación no es otra cosa que aniquilamiento y el sátiro, entonces, no es otra cosa que un individuo que se ha despojado de la cultura acumulada en siglos de existencia y ha vuelto a un estado primigenio de libertad natural e instintiva. A los ojos del hombre civilizado, aquel parecerá un hombre enloquecido o una bestia. Y añade que ante la sola experiencia (visual y auditiva) del coro de sátiros, el griego culto tenía que sentirse igualmente anulado: “No de manera distinta, creo yo, se sentía anulado el hombre de la cultura griego ante la visión del coro de sátiros. He aquí el efecto inmediato de la tragedia dionisiaca: el Estado, la sociedad y, en general, todos los abismos que separan a un hombre del otro, ceden terreno ante un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza.” (141). En estas palabras podemos distinguir tres niveles de anulación del individuo (igual que los tres niveles del aniquilamiento vallesco: amor con dolor, amor con gozo, amor con aniquilamiento):

- a) el primer nivel corresponde al individuo de la civilización;
- b) el segundo, al hombre que logra fundirse con todos los hombres, y
- c) el tercero corresponde al hombre que logra unirse al *corazón de la naturaleza*.

El *consuelo metafísico* que, según Nietzsche, consiste en la idea de que “la vida, pese a toda transformación de sus apariencias, es poderosamente indestructible y placentera”, es propio de la tragedia y está encarnado justo en el coro de sátiros, cuyo carácter natural

permanece inalterable a pesar del progreso continuo de la civilización (141). Para él, el sátiro es la imagen arquetípica del hombre que borra de un plumazo toda ilusión cultural (144). Y lo identifica con esa entidad consciente capaz de comprender, al mismo tiempo, los dos principios fundamentales y opuestos de la existencia: el *Uno originario* y el *mundo de las apariencias*. Con lo cual, termina identificando al sátiro con la conciencia del principio de inducción o de individuación (ocupando la posición equivalente al Verbo de *LLM*):

Entre esta genuina verdad natural y esa mentira cultural, que pretende comportarse como la única realidad, existe un contraste similar al existente entre el eterno núcleo de las cosas, la cosa en sí, y el mundo de las apariencias en su conjunto. Del mismo modo que la tragedia, por el consuelo metafísico que le es característico, apunta hacia la eternidad de su núcleo viviente [Dioniso], a pesar de la incesante destrucción del mundo de las apariencias, el simbolismo del coro de sátiros, constituye la expresión cifrada de esa relación originaria entre la cosa en sí y la apariencia. (144-145).

Nietzsche concluye que la disposición de la tragedia original estaba estructurada a manera de tres círculos concéntricos; hecho que se verifica incluso en la arquitectura de sus auditorios (145). En el círculo exterior permanecían los espectadores dionisiacos (griegos con capacidad para experimentar embeleso a través de la vista y el oído), observando sólo al círculo intermedio, la enorme masa uniforme de sátiros que danzan y cantan (griegos disfrazados que se despojan, en realidad, de toda su cultura). Sólo el círculo de sátiros puede ver al tercer y más interior de los círculos concéntricos. Este círculo corresponde a la presencia del propio Dioniso, a su imagen (146). Entre el dios y los espectadores está el sátiro, viendo a Dioniso y, al mismo tiempo, revelándolo a aquellos. El estado de encantamiento del sátiro, que se siente transformado en todos y cada uno de los elementos del coro y unido a todos, constituye, como ya vimos, el proceso dramático originario; es decir, la aparición ya no del poeta, sino del dramaturgo. En un desarrollo posterior, el círculo interior, ocupado por las imágenes apolíneas de Dioniso que ve el sátiro, va a ser ocupado por el mundo escénico del drama, en el cual el héroe trágico va a constituir una imagen reelaborada de Dioniso. En este nuevo desarrollo, la conciencia del sátiro del origen y las apariencias, del eterno dolor y del placer infinito, le impide actuar como lo hacen las figuras apolíneas del drama, que se encuentran en el dominio de la apariencia (147-149). Este dominio es mudable y corresponde al principio de acción; mientras que el dominio al que pertenece el sátiro no lo es; es eterno, inmutable y corresponde al principio de inacción o negación. El drama, en resumidas cuentas, constituye la objetivación visible de aquellas imágenes oníricas que se le revelan al sátiro, al contemplar la realidad

abstracta y musical de Dioniso. De tal manera que ahora éste se presenta ante sus ojos con toda la precisión y belleza del héroe épico (150). Así pues, podemos modificar la cadena de reelaboración artística, a partir de la *imagen onírica*, que estudiamos en las páginas 84-85 de este trabajo, y añadir un eslabón más: el *héroe*.

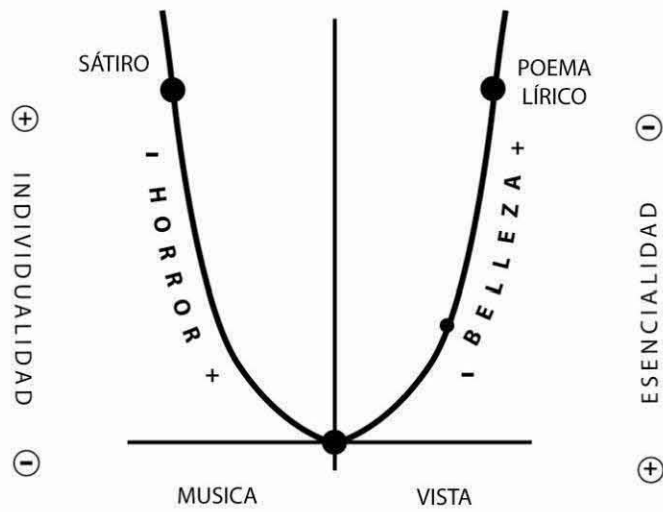
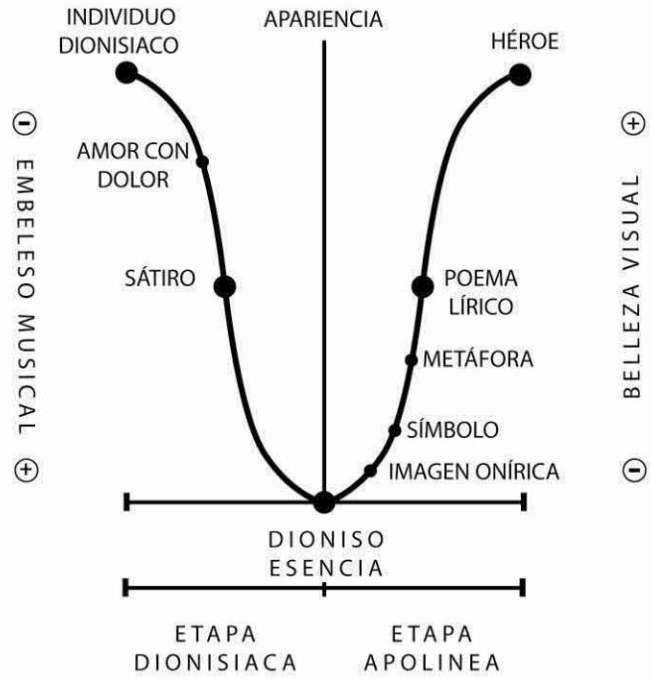
Ya tenemos todos los eslabones que conforman el proceso estético originario. Recordemos que está dividido en dos grandes etapas, la primera dionisiaca y la segunda apolínea. La primera consta de tres fases que se caracterizan por los efectos embelesadores de la música pero también por el dolor (producido por la renuncia que implica pasar de una fase a otra). En la primera fase, el hombre dionisiaco —que se define como un individuo que quiere acceder al conocimiento del Uno y la apariencia, o de la verdad y la naturaleza (145)— pertenece al mundo de las apariencias y, por tanto, su condición es la de individuo (*individuo dionisiaco*). En la segunda fase, el individuo se despoja de su cultura, conoce la esencia de los hombres, se transforma en todos los hombres y se siente unido con ellos (*sátiro*). En la tercera fase, se despoja de su condición humana, conoce la esencia de la naturaleza, se transforma y se siente unido a ella. Pero, el conocimiento de la naturaleza implica el conocimiento del Uno originario, pues a partir de éste se genera aquella. Dioniso representa al Uno originario. Por lo tanto en esta fase el individuo conoce los dos principios opuestos fundamentales de la existencia, simbolizados en la paradoja que es *Dioniso*: sufrimiento y glorificación, muerte y resurrección, lucha de contrarios y, por tanto, dolor eterno. Éste carece de toda forma.

A partir de este punto comienza la segunda etapa del proceso estético originario, la apolínea. Consta, básicamente, de cinco fases caracterizadas por la cualidad bella de las imágenes que crea la mente del hombre dionisiaco que contempla y comprende a Dioniso, por la condición de mudanza de estas imágenes y por su nivel de conciencia racional. En la primera fase, una vez que el hombre dionisiaco en estado de absoluto embeleso, ha conocido al Uno originario, ve en su mente *imágenes oníricas* que se transforman con más rapidez que las empíricas. En la segunda fase, en un estado más alto de conciencia racional, es capaz de concretar a todas esas imágenes en un solo *símbolo*. En la tercera fase, más consciente aún, reelabora el símbolo añadiéndole elementos hasta configurar la *metáfora*. En la cuarta fase, reelabora ésta en una nueva forma que da lugar al *poema lírico*. En la quinta fase, el hombre

dionisiaco reelabora el poema y lo convierte en *tragedia*, cuyo *héroe* refleja con más nitidez y belleza aquel símbolo primario de la segunda fase.

Ahora podemos graficar todo este desplazamiento cognoscitivo del hombre dionisiaco en una curva que contenga todas las fases explicadas arriba, para concretizar en nuestras propias mentes toda la experiencia dionisiaca del sátiro y de Arquíloco (ver figuras 6 y 7).

En la curva de la fig. 6 podemos ver que el *mundo de la apariencia* se sitúa en la parte superior y el mundo de la *esencia* en la parte inferior. Del lado izquierdo al eje vertical de la curva, está el conocimiento intuitivo, y del lado derecho se encuentra la creación estético-artística. La curva describe, por un lado, un movimiento de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba; un descenso (muerte) y un ascenso (resurrección); y por el otro, describe un movimiento de izquierda a derecha; es decir, del pensamiento intuitivo a la acción procreativa estética. En los dos puntos superiores, en el nivel de la apariencia, se encuentran tanto el *individuo dionisiaco* como el *héroe*; aunque aquel pertenece a la dimensión del hombre, y éste a la dimensión del acto artístico; el primero es un individuo con capacidad de pensamiento intuitivo y el segundo es un personaje creado por la mente del primero. En los dos puntos intermedios de la curva, situados también a cada lado del eje vertical, se localizan el *sátiro*, del lado izquierdo, y el *poema lírico* (ditirambo) del derecho. El sátiro entendido como la figura simbólica que representa al hombre que contempla a Dioniso (Uno originario), que se convierte en Dioniso pero que, sin embargo, se diferencia de éste; o, en palabras de Nietzsche, “la imagen originaria del hombre[...] el entusiasta alucinado embelesado ante la cercanía del dios; el compañero de sufrimiento en el que se repetía el sufrimiento del dios; el mensajero de una sabiduría procedente de lo más íntimo del pecho de la naturaleza” (144). El sátiro entonces es un ser que se encuentra a la mitad del camino entre el hombre y la esencia de la naturaleza; o sea que estamos hablando del hombre primigenio, adánico. El punto inferior de la curva lo ocupa *Dioniso*. En este punto ya no existe la apariencia; representa el mundo de la esencia pura. En el movimiento de arriba abajo se verifica una pérdida progresiva de apariencia, a la vez que una ganancia progresiva de esencia. La primera implica una pérdida de individualidad y la segunda implica ganancia de universalidad. Esta relación se invierte en el movimiento ascendente de la curva. En el descenso, además, se incrementa el embeleso musical que experimenta la conciencia humana; y en el ascenso se incrementa la belleza visual



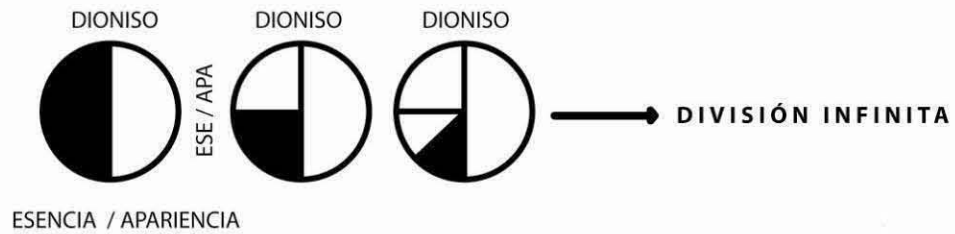
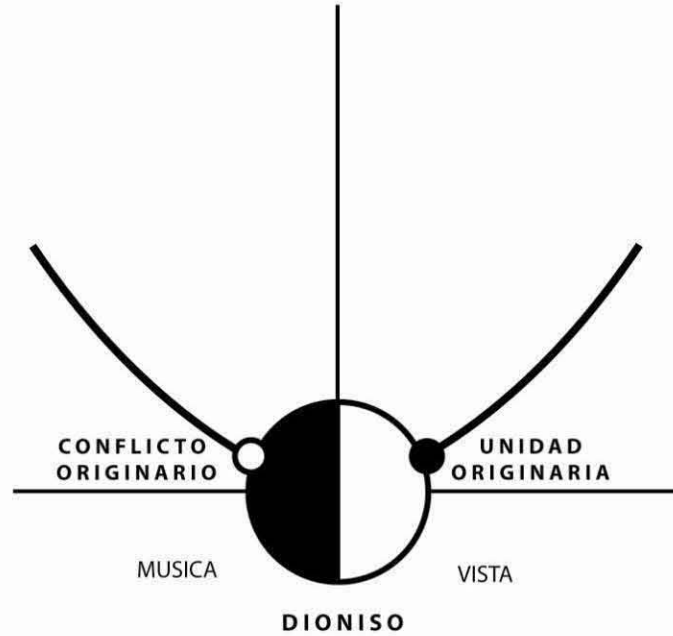
Figuras 6 (arriba) y 7 (abajo).- La curva del proceso estético originario descrito por Nietzsche en *ENT* (arriba) y detalle de la curva (abajo).

de sus pensamientos. El embeleso musical deviene en la comprensión de Dioniso; la belleza de los pensamientos da lugar a la creación artística. La sabiduría que adquiere el sátiro al contemplar a su dios, deviene en una conducta particular que no se rige por los conceptos del bien ni del mal tradicionales:

[...]el coro que se *compadece* de este dolor es también el coro *sabio* que anuncia la verdad desde las entrañas del mundo. Aquí nace esa fantástica [...] figura del sátiro sabio e inspirado [...] que contrasta con el dios: una copia de la naturaleza y de sus impulsos más poderosos, por no decir símbolo de la misma a la par que mensajero de su sabiduría y arte; músico, poeta, bailarín y vidente en una sola persona. (148-149).

Así pues, las creaciones bellas que configura la mente que ha accedido a la comprensión del dios verifican un desplazamiento ascendente y, por tanto, una progresiva ganancia de individualidad y pérdida de esencialidad; lo que se traduce, de manera necesaria, en una sucesión de creaciones artísticas que poco a poco incrementan su grado de complejidad, siendo la más elemental de ellas el *símbolo*, al tiempo que la más arquetípica o universal de todas. No obstante, al ir ascendiendo eslabones, dichas creaciones aumentarán sus cualidades de nitidez y belleza, colocándose así, en la cima de la curva, la figura humana del *héroe*. Pero, en la configuración de esta última figura artística, continua latiendo la primera, el *símbolo*.

Ahora bien, es importante destacar que, en las proximidades del punto inferior correspondiente al dios (ver fig. 7), se presenta una situación muy particular. El sátiro, al aproximarse al Uno originario también se embriaga de dolor al contemplar cada vez más de cerca a su dios, que es conflicto eterno entre el principio de acción y el de negación y, por tanto, dolor eterno. Por ello, conforme desciende presencia más y más horror. En la figura 8, vemos que se acerca a la mitad oscura y negativa del dios. Sólo una vez que comprenda esta oscuridad, este dolor, podrá el sátiro pasar a la mitad iluminada, donde priva el placer en estado puro. Sin embargo, en el ínterin, el sátiro experimenta un estado sui-géneris de máximo dolor y máximo placer en una dimensión eterna (idéntica a la que experimentaría el *número uno natural* en el momento procreativo del principio de inducción, o el santo en el momento del éxtasis). En este estado se convierte en el dios mismo. Dioniso, por su parte, es una entidad también sui-géneris (ver fig. 9). Resulta imposible dividirlo, tratando de separar sus dos mitades. De tal manera que, si lo suponemos como un círculo geométrico con una mitad oscura y la otra clara, podemos realizar, en efecto, la división dicha pero, en cada mitad que



Figuras 8 (arriba) y 9 (abajo). Detalle de la curva del proceso estético originario (arriba) y explicación gráfica del comportamiento paradójico del punto más bajo de la curva: *Dioniso* (abajo).

obuviéramos, veríamos cómo se reproducen, de nuevo, una mitad oscura y otra clara. Así, podríamos seguir dividiendo infinitamente y en cada rebanada infinitesimal del círculo, seguiríamos viendo las dos mitades opuestas. De esta situación infinitesimal se desprende otro corolario cosmogónico: que siempre es posible conocer a dios de manera más profunda. En otras palabras, que el éxtasis también plantea una circunstancia progresiva que iría de lo abstracto a lo abstracto infinitesimal. Se repite el principio de inducción, pero esta vez creándose una sucesión que tiende a lo infinitamente pequeño.

En fin, podemos concluir que, a la filosofía cosmogónica resumida en el *principium individuationis*, en el concepto del *Uno originario* y en el de *mundo de la apariencia*, se suman de manera inherente, una estética particular donde la belleza es generada por el horror; y una ética particular también, donde los conceptos tradicionales del bien y del mal desaparecen, y sólo quedan loables impulsos naturales (la naturaleza y sus apariencias infinitas) producidos por una conciencia divina (el Uno originario); aunque, a decir verdad, en esta cosmogonía nace un nuevo pecado, la *inconsciencia*. Esos tres principios fundamentales, son resumidos por el propio Nietzsche en lo que llama *la doctrina misteriosa de la tragedia*:

En las consideraciones aducidas ya tenemos todos los elementos de una concepción del mundo hondamente pesimista a la vez que *la doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación puede romperse cual barrunto de una unidad restablecida. (160).

Dados estos tres principios fundamentales, podemos inferir de manera legítima, que la cosmogonía planteada por Nietzsche en *ENT* que, según sus propias inferencias, coincide con aquella contenida en la antigua tragedia y en la mitología griega, es idéntica a la cosmovisión planteada por *LLM* y aquella planteada por *Luces de bohemia*; pues esos tres principios teogónicos descubiertos por Nietzsche en lo profundo de la tragedia antigua, son idénticos a los tres principios que generan tanto la cosmogonía de *LLM* como la de *Luces*. Como dije antes, en los tres principios fundamentales nietzscheanos del *Uno originario*, del *mundo de las apariencias* y del *principium individuationis*, se cumplen de manera perfecta los axiomas de Peano, que también plantean esa posibilidad de restablecer la unidad perdida. Por tanto, el alma que se aniquila, de *LLM*, y Max, el héroe trágico de *Luces* que deforma de manera volitiva su propio rostro frente al espejo cóncavo, describen el movimiento de descenso y

ascenso que presenta la curva del proceso estético originario, descrita en *ENT* y explicada en este capítulo. En el siguiente, me doy a la tarea de mostrar cómo se verifica el deambular nocturno de Max según la susodicha curva. Es necesario señalar que la curva del *proceso de aniquilamiento* y la curva del *proceso estético originario* son idénticas pero que, en la primera, Valle introduce un punto intermedio entre la fase del *individuo dionisiaco* y la fase del *sátiro*, designado bajo el nombre de *amor con dolor*, que no se encuentra en la segunda. A partir de este punto, a la fase del *sátiro* le corresponde la de *amor con gozo*, y a la de *Dioniso* le corresponde la de *amor con aniquilamiento y quietud*.

Como señalé en la página 88, tanto el *individuo dionisiaco* de Nietzsche, que aspira a conocer a Dioniso, como el *alma peregrinante* de Valle que quiere reunirse con dios, describen un desplazamiento (en el plano de lo cognoscitivo) que los lleva de lo concreto-individual a lo abstracto-universal. En ambos casos este desplazamiento involucra una enorme cantidad de puntos a lo largo de una curva de descenso; sin embargo, cada uno de los autores en cuestión señala sólo aquellos que a su parecer resultan significativos y determinantes. En el descenso Nietzsche marca tres puntos:

1. *individuo dionisiaco*
2. *sátiro*,
3. *Dioniso*.

Valle nos ofrece cuatro puntos:

1. *alma que no ama*
2. *alma que ama con dolor*
3. *alma que ama con gozo, y*
4. *alma que ama con aniquilamiento y quietud*.

Ya vimos que el individuo dionisiaco es aquel que tiene la capacidad de aniquilarse, es decir, de aniquilar su individualidad y, por tanto, de unirse a otro u otros individuos. Ya vimos también que amar es comprender, y comprender es unir o unirse. El amor que refiere Valle funciona idéntico, entonces, que el embeleso dionisiaco del que nos habla Nietzsche. Por tanto el individuo dionisiaco en algún momento tiene que ser un individuo en toda la extensión de la palabra, es decir, una entidad aislada; sí, con capacidad para romper su aislamiento, pero

aislada. Aquí surge el problema de cómo reconocer a un individuo dionisiaco de uno que no lo es (individuo apolíneo). Unos responderán que sólo es posible reconocerlo hasta que su capacidad se manifiesta; otros dirán que una capacidad no tiene necesariamente que manifestarse. Para no caer en el problema semántico de definir *capacidad*, en este trabajo asumiremos que el *individuo dionisiaco* es aquel cuya capacidad dionisiaca no se ha manifestado aun. Cuando el individuo dionisiaco logra trascender su aislamiento se transforma en otra entidad que recibe otro nombre. Nietzsche no nos ofrece nombre alguno para el caso particular del individuo que se une a otro individuo. Valle en cambio sí; se trata del *individuo que ama con dolor* o, en otras palabras, del individuo que experimenta compasión (véase pág. 55). Este sentimiento es capaz de unir a un individuo con otro a través del dolor que padece uno de ellos y contempla y experimenta el otro. Valle lo explica en *LLM* al hablar de la *rosa erótica*, a través del sentimiento de unidad que experimenta el espectador ante el sufrimiento del héroe en la tragedia antigua. Nietzsche nos habla de este mismo sentimiento de compasión refiriéndose también al estado de ánimo del espectador que observa al héroe trágico herido de muerte. Incluso designa a tal sentimiento con un nombre particular, *consuelo metafísico*. Sólo que éste no resulta un sentimiento vulgar sino una emoción elevada, cuya representación encarna en el coro de sátiros:

He aquí el efecto inmediato de la tragedia dionisiaca: el Estado, la sociedad y, en general, todos los abismos que separan a un hombre del otro, ceden terreno ante un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza. Ese consuelo metafísico que, como ya he sugerido, toda genuina tragedia deja en nosotros, esa idea de que la vida, en el fondo, y pese a toda transformación de sus apariencias, es poderosamente indestructible y placentera; ese consuelo, repito, aparece encarnado con toda nitidez en el coro de sátiros [...] (*ENT*, pág. 141).

La figura que más sufre sobre el escenario griego, el desdichado *Edipo*, es comprendida por Sófocles como un hombre noble que abocado, pese a su sabiduría, al error y a la miseria, termina deparando a su alrededor, gracias a su monstruoso sufrimiento, una beneficiosa fuerza mágica cuyos efectos siguen teniendo efecto incluso después de haber muerto. (*ENT*, pág. 151).

Por muy poderosamente que nos invada aquí la compasión [se refiere a la escena 1 del acto III de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, donde vemos al héroe herido de muerte esperando el arribo de Isolda], en otro sentido este sentimiento también nos mantiene a resguardo del dolor originario del mundo, del mismo modo que la imagen simbólica del mito nos preserva de la intuición directa de la Idea suprema universal, y el pensamiento y la palabra nos protegen del irrefrenable desbordamiento de la voluntad inconsciente. (*ENT*, pág. 226).

Para Nietzsche la compasión o consuelo metafísico es un “poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza”, y sólo lo experimenta el espectador de una tragedia genuina al nivel de las sofocleas o esquileas. Para Nietzsche, unirse al héroe trágico

implica unirse al *corazón de la naturaleza*, a la esencia del mundo. Para Valle también; por eso Max es trágico. Pero vemos que Valle sitúa el *amor con dolor* antes que el *amor con gozo* (el sátiro) y antes que el *amor con aniquilamiento* (Dioniso o *corazón de la naturaleza*). Esto se debe a dos razones. Primero, para explicar la situación de la estética en un orden histórico (estética trágica, estética renacentista, estética posromántica). Y segundo, para explicar las tres principales formas de conocer intuitivamente: por compasión (en su forma más elevada, que no debemos confundir con la lástima), por el gozo o placer, y por el matiz o esencia. Y subrayar que a su época le tocaba explorar esta última forma de conciencia intuitiva.

A Nietzsche, pues, no le pareció muy relevante la unión primaria de uno a uno. Lo que sin duda sí le pareció de suma importancia es la condición del sátiro. Ya expliqué que esta condición consiste en comprenderse y asumirse parte de una masa de seres idénticos entre sí cuya semejanza está determinada por el ejercicio de los instintos en plena libertad, en ausencia de toda racionalidad. Esta condición es la misma que plantea Valle para referirse al hombre o alma que ama con gozo. “Gozo y amor en la gracia de todas las vidas, es el segundo tránsito para entender la belleza del mundo” nos dice Valle en la glosa del tercer apartado de “Exégesis trina” (LLM, pág. 75). Ese *amor en la gracia de todas las vidas*, significa comprender intuitivamente todas las vidas y, por tanto, asumirse unido a todas ellas. El gozo deviene de esta unión con *todas las vidas* que, a todas luces, está muy lejos de ser una experiencia vulgar. Para dar un ejemplo de este nivel de gozo, de conciencia y de aniquilamiento recordemos que Valle recurre a la figura del pobrecito de Asís. Su gozo es el mismo gozo del sátiro cuya figura, mitad bestia mitad hombre, simboliza la comprensión de la naturaleza, es decir, de *todas las vidas*. Pero para comprender al mundo entero no basta comprender todas las vidas; es necesario comprender *todas las cosas*. Es decir, asumirse idéntico incluso a las cosas inanimadas. Esta comprensión representa, tanto para Valle como para Nietzsche, el aniquilamiento absoluto del individuo. Valle dice “Ama por igual todas las cosas y ninguna en sí. El último y más levantado tránsito de la intuición estética es el amor con aniquilamiento, renuncia y quietud” (LLM, pág. 78). Para Nietzsche el mundo de las apariencias está formado por el conjunto de todas las cosas; pero en el fondo de todas y cada una de las cosas existe el mismo núcleo eterno (véase página 89), que él llama la *cosa en sí*. Comprender ésta implica comprender todas las cosas del mundo y, por tanto, unirse a todas

estas. Dioniso es, para Nietzsche, una representación mítico-artística de la *cosa en sí*, de ese núcleo eterno de todas las cosas.

En lo que respecta a la etapa ascendente de la curva del proceso estético originario, Valle sí hace referencia en *LLM* a la *imagen onírica*, al *poema lírico* y al *drama trágico* (conceptos empleados por Nietzsche para referirse a los puntos de la parte ascendente de la curva en cuestión) pero no bajo estos mismos nombres. En cuanto al primero, según el criterio nietzscheano de considerar la *imagen onírica* como un conjunto de imágenes que se mueven y transforman de manera acelerada (igual que el sueño) y, por tanto, difícil de asir en palabras, Valle nos dice por ejemplo que “el poeta debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca.” (*LLM*, 39-40); o también que “Y únicamente por la gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y asignar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravidas de la emoción” (*LLM*, 44). Sobre el segundo concepto de *poema lírico*, que Nietzsche define como la capacidad del poeta de verse y sentirse rodeado de una procesión de espíritus, Valle nos dice que “Las palabras son siempre una creación de multitudes[...] El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano[...] El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras.” (*LLM*, 38-39). Del tercer concepto, el *drama trágico*, nos habla al referirse a la primera rosa estética o *rosa erótica*. Además, con los conceptos estéticos de sus tres *rosas*, Valle amplía la etapa ascendente de la curva del proceso estético originario, añadiendo dos estadios más por encima de la estética de la tragedia: la estética renacentista (rosa clásica) y la estética posromántica (rosa del matiz), en las que él veía, por supuesto, el cumplimiento del principio estético que da lugar a la creación del símbolo; me refiero al principio estético de representar lo irrepresentable, de crear una imagen hermosa a través de la cual el espectador vislumbra una música aniquiladora, de concebir una expresión tan viva que continuamente se desmorone; en fin, de crear una obra que le brinde al espectador no sólo el llanto y la risa, sino el verdadero *consuelo metafísico*. Aquí cabe recordar que, igual que *papá Verlaine*, Max Estrella es un poeta bohemio.

CAPÍTULO IV

EL ANIQUILAMIENTO DE MAX ESTRELLA VISTO A TRAVÉS DE LA CURVA DEL
PROCESO ESTÉTICO ORIGINARIO

Luces de bohemia consta de quince escenas, pero en este estudio voy a concentrarme sólo en las doce primeras. Esta decisión obedece al hecho de que, en la escena XII, Max deja de existir. En la escena XIII vemos el cuerpo de Max, pero ya sin vida; es un cuerpo carente de la facultad de conciencia y, por tanto, resulta absurdo tratar de aplicarle la curva del proceso estético originario que es, en esencia, un proceso cognoscitivo. Quiero recalcar que no voy a desplegar aquí todo un análisis de la simbología de *Luces*. En realidad esta simbología consiste en reelaboraciones de los símbolos de *LLM*, asociados con la recta y el círculo. Dada esta correspondencia simbólica y, en última instancia, cosmogónica entre las dos obras vallescas, asumo que Max, en el transcurso de las doce primeras escenas, se aniquila y resurge. Lo que en realidad me interesa es mostrar cómo se aniquila y cómo resurge. Para ello recurriré a la comparación de las etapas más relevantes de la vida de Max con cada una de las fases del proceso estético originario, apoyándome tanto en los conceptos vallescos como en los nitzscheanos. Asimismo, quiero recordar al lector la idea primordial común a ambos sistemas, que incluye:

- a) lo abstracto
- b) lo concreto
- c) la posibilidad de ir de lo uno a lo otro.

Y recordar también que el aniquilamiento es un proceso en el que la conciencia accede primero a lo concreto, luego a lo concreto-abstracto y al final a lo abstracto. En este proceso, a cada uno de los tres estadios (*amor con dolor*, *amor con gozo* o sátiro, *amor con*

aniquilamiento o Dioniso) le corresponde una conducta particular del que conoce; pues recordemos que el conocer implica la transformación del ser (toda conciencia implica una ética). En esta transformación, la renuncia volitiva al estado anterior está implícita. La conciencia de Max realiza este viaje cognoscitivo. Para saber en qué estadio de la curva se encuentra a lo largo de las escenas, necesitamos observar su conducta. Pero si ésta no nos dice demasiado, tendremos que observar sus ideas y, en ellas, su calidad concreta, concreta-abstracta o abstracta, por supuesto, a través de sus palabras. Si las ideas y la conducta no son suficientes, observaremos sus sensaciones, sentimientos y emociones, a través de sus palabras pero también a través de las acotaciones, teniendo en cuenta que las sensaciones son de índole concreta, los sentimientos son de índole concreta-abstracta y las emociones son de índole abstracta (quiero recordar que Jung distingue estos mismos niveles de abstracción-concreción en las estructuras de la psique; a saber: el *símbolo*, el *complejo* y el *arquetipo*, respectivamente). No me interesa hacer un listado exhaustivo y pormenorizado del aniquilamiento de Max; eso me tomaría otras cien páginas, por lo menos. No quiero abrumar al lector con la cantidad de datos, sino con su calidad. Para ser honesto, podría enfocarme sólo en la celeberrima escena XII, y ello bastaría para demostrar dicho aniquilamiento. De esta sola escena es posible escribir más de cien cuartillas. Sin embargo trataré de ser congruente con los procesos cognoscitivos del aniquilamiento y del arte, y me limitaré a presentar sólo aquellos casos en que la vida de Max manifieste de manera clara esos tres niveles de comprensión de *lo concreto*, *lo concreto-abstracto* y *lo abstracto* que, en la curva del proceso estético originario, corresponden a las fases del *individuo dionisiaco*, el *sátiro* y *Dioniso*, en la etapa descendente; mientras que en la etapa ascendente, que explica el resurgimiento de Max, corresponden al *símbolo*, *poema lírico* y *héroe* (aquí no incluyo la fase de la *imagen onírica* porque no constituye una creación humana del todo consciente; esta fase está muy próxima al punto de máxima abstracción, por lo que su nivel de concreción es muy bajo). Esta etapa se caracteriza por el incremento en el nivel de concreción, pero esto no significa que la abstracción desaparezca del todo.

Así, el primer eslabón representa a la categoría menos concreta, el segundo a una más concreta y el tercero a la más concreta. En esta curva el héroe es la creación artística más concreta por ser la más compleja, al grado de parecerse mucho al hombre. El héroe implica una historia, unos personajes, muchas situaciones conflictivas y otro tanto igual de situaciones

conciliadoras, entre muchas otras cosas. Es necesario apuntar que el resurgimiento de Max no se va a verificar como la aparición en su mente del símbolo, el poema lírico y el héroe, propiamente dichos, sino como la aparición de creaciones conscientes y racionales cuyos niveles de concreción van a estar relacionados de la misma manera que lo están los niveles de aquellas tres creaciones y categorías artísticas.

Por otro lado, es evidente que el desarrollo progresivo de las escenas de *Luces* coincide con el desarrollo del aniquilamiento del poeta bohemio; por lo que hemos de entender que a toda escena le corresponde un estadio de aniquilamiento mayor que la escena anterior y menor que la siguiente. Esto no significa que Latino, por ejemplo, que acompaña a Max en todas las escenas (I a XII), también se aniquile. Lo que diferencia a éste de aquel (y en general de todos los demás personajes) es el nivel de conciencia y la condición progresiva de este nivel. El aniquilamiento de Max, que corresponde sólo a la etapa de descenso de la curva del proceso estético originario, se lleva a cabo desde la primera escena hasta la escena XI. La etapa ascendente de la curva se verifica durante la escena XII. A continuación me dispongo a mostrar cómo se verifica el descenso de la curva en la vida de Max Estrella. Quiero adelantar que las fases de *individuo dionisiaco* o *alma que no ama*, de *amor con dolor*, del *sátiro* o *amor con gozo* y de *Dioniso* o *amor con aniquilamiento*, se verifican en las escenas I, VI, VIII y XI, respectivamente. Esto no significa que las escenas intermedias carezcan de relevancia, sino que su relevancia consiste en mostrarnos los periodos de transición entre una fase y la siguiente. Por la *LLM* sabemos que estos periodos de transición son muy prolongados y exigen un enorme esfuerzo de intuición por parte de quien se aniquila. Como periodos de transición debemos entender que en ellos los límites entre una fase y otra tienden a confundirse en algún punto. Recordemos la escala de lo abstracto a lo concreto; entre estos dos puntos infinitamente separados entre sí, tenemos una amplia gama en la que lo abstracto y lo concreto se mezclan en infinitas proporciones.

Escena I

Sería un gran error entender la primera escena de *Luces* como la simple presentación de los personajes. De hecho la escena nos muestra sólo a cuatro, Max, Collet, Claudinita y Latino. En

realidad cada escena de *Luces* introduce a nuevos personajes. La curva dramática tradicional aquí no se cumple. Por eso nosotros nos vamos a guiar por la curva de aniquilamiento. En este sentido la primera acotación nos revela el valor oculto de su enorme relevancia, y nos informa sobre el estado de extrema pobreza en que viven Max, su esposa y su hija. Viven en una humilde *vecindad* pero, dentro de ella, su domicilio o morada particular consiste en un guardillón o desván (ese espacio que suele usarse como bodega, que queda entre el techo del último piso y el armazón del tejado, según la RAE). Por el diálogo nos enteramos que a Max lo han despedido del trabajo. Trabajaba en una redacción, escribiendo crónicas, y le pagaban veinte duros. Sabemos que está desesperado porque su esposa, Collet, le pide tener paciencia. Su desesperación, y hasta depresión, se manifiesta al plantear el suicidio colectivo de su familia. Estamos ante la primera pérdida de Max, de índole totalmente concreta: pierde el empleo que, en el fondo, no significa más que veinte duros. También estamos ante su primera renuncia; pues jamás vemos su intención de recuperarlo. Lo que sí vemos, en esta escena, es un cambio repentino en su estado de ánimo, que pasa del pesimismo al optimismo, producto de una visión espontánea y magnífica de la Moncloa:

Max.—¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

Aquí podemos destacar varios puntos importantes. El primero es que Max, a pesar de estar ciego, presencia una imagen bella; es decir, apolínea. Y con la imagen, se le revela un conocimiento intuitivo, el de volver a París y renovar un tiempo pasado. Max está hablando de un retorno y de una renovación. Estos dos conceptos están implícitos en la cosmogonía del origen y el infinito de *LLM* y de *ENT*. París aquí es todo un símbolo; es la *ciudad luz*, centro artístico de la Europa del siglo XIX y el lugar donde *nace* la bohemia. Para Max, París simboliza su propio origen, y su intuición es la de volver al origen; o sea, aniquilarse. Pero, en realidad, ya se ha aniquilado, y apenas al inicio de la primera escena. Prueba de ello es que ha pasado de una etapa dionisiaca a una apolínea. La primera está marcada por el pesimismo, el dolor de la pérdida del empleo y el deseo de suicidio. En esta etapa se acercó al conocimiento doloroso de la esencia, Espíritu o Dioniso. No es casual que Collet, al escucharlo, le diga: “*Estás alucinado, Max*”. Y es que a cada etapa del aniquilamiento le corresponde una comprensión nueva y, a cada comprensión (recordemos que comprender es amar o enlazar),

una renuncia y un nuevo enlace; por tanto, una vivencia del dolor al mismo tiempo que una vivencia del gozo. En otras palabras, el aniquilamiento se va construyendo con sucesivos momentos de éxtasis que van aumentando su intensidad o su grado de abstracción, hasta llegar al éxtasis supremo (recordemos que *LLM* está formada con muchas experiencias extáticas en diferentes niveles, que actúan a la inversa de los círculos concéntricos en el agua, pues avanzan del círculo exterior hacia el centro, aniquilándose).

La etapa de ascenso o apolínea, en esta primera escena, surge en el momento de máximo dolor, el punto de inflexión más bajo de la curva, cuando Collet le está leyendo la carta de despido, firmada por el Buey Apis, su jefe. El buey Apis es otro gran símbolo.³⁸ En la mitología egipcia es un dios solar y paradójico que representa fertilidad y muerte (en la mitología griega, el Minotauro³⁹ representa extremada belleza y extremada crueldad). No hay duda de que la alusión al dios egipcio sirve para enmarcar la primera muerte y la primera resurrección de Max en la obra. Ya no nos resulta curioso que en la escena XII, en la que Max muere, éste vuelva a aludir al toro sagrado de la mitología egipcia (adoptado por los griegos bajo el nombre de Serapis); y tampoco nos sorprende que, en dicha escena, Max vuelva a tener una segunda visión magnífica semejante a la visión de la primera. Obviamente, el nivel de esta primera gran experiencia extática (determinada así por la intensidad de la visión) de Max es inferior al nivel de la segunda, en la escena XII, pues lo que su intuición le dicta, por ahora, es volver apenas a un París concreto, que conocieron su esposa y él, a un pasado particular y para nada remoto. A pesar de que sabemos que aquí ese París concreto es un símbolo, el dato resultará muy relevante a la hora de establecer una comparación entre esta visión y la visión de París de la escena XII. No obstante, hemos visto ya una renuncia y un enlace, una muerte y una resurrección del poeta ciego que asegura estar viendo *el mundo*, cuando Collet le pregunta, “¿Pero, qué ves?”. Hasta la acotación cambia de tono ante el milagro. Primero nos anunció una “*Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada*”; en el momento de la transformación, en cambio, compara a Max con los Hermes (portadores de mensajes divinos, en la mitología griega): “*Máximo Estrella se incorpora con un gesto animoso, esparcida sobre el pecho la hermosa barba con mechones de canas. Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes*”. Aunque

³⁸ Véase: Rosa Thode, *El panteón egipcio*, Apis en www.egiptología.org/mitologia/panteon/apis.htm

³⁹ Véase: *Diccionario de la mitología clásica*. Falcon M., C; Fernández-Galiano, E.; López M, R. Alianza, 1989.

dice ver el mundo, nosotros sabemos que este conocimiento implica una enorme cantidad de niveles; así que este renacer repentino podemos interpretarlo como la primera revelación del iniciado. Durante el trance extático también dice: “*¡Las cosas que toco, para qué necesito verlas!*”; de donde se infiere que lo que está viendo no pertenece al mundo de lo material; pero, por su condición de iniciado, podemos asegurar que tampoco pertenece al mundo de lo abstracto. Así que su visión debe pertenecer a un estado intermedio. Hacia el final de la visión, exclama, “*¡Estoy muerto!*”; con lo cual comprende que ha renunciado, en alguna medida, al que era antes. Esa medida nos la da el empleo perdido, pero una pérdida de esta índole no basta para acceder al Alma creadora, al conocimiento de Dioniso. Inmediatamente después de aceptar su muerte añade: “*Otra vez de noche*”; esta frase nos sugiere, por lo menos, dos cosas: que ha tenido la misma experiencia otras noches pasadas (recordemos que la primera acotación nos informa que es la hora del crepúsculo), o que está saliendo de la experiencia extática y vuelve a tomar conciencia de su realidad;⁴⁰ es decir, vuelve a vivir su repulsiva circunstancia. La actitud de aversión es patente antes de la visión, como ya señalé, en la desesperación y en el ánimo suicida pero también en su incredulidad para encontrar un editor que se interese en sus obras y en el hecho de saberse un escritor olvidado. El rechazo a la vida es otro dato importantísimo en la vida de Max, pues nos indica el nivel de abstracción que alcanza su conciencia; es decir, en qué medida conoce al Espíritu pero también al Padre. Sabemos que sólo quien conoce a ambas entidades divinas se reconcilia con la vida y con el mundo, y alcanza ese estado de quietud descrito en *LLM*, ese amor quieto al que Nietzsche llama *consuelo metafísico* o *serenidad griega* o, simplemente, *sabiduría dionisiaca*. Aversión significa, pues, separación. No era difícil inferirlo sabiendo que amor significa enlace.

⁴⁰ En *ENT* Nietzsche hace referencia a Hamlet para explicar la repulsión por la vida que experimenta el hombre dionisiaco que, habiendo conocido solamente el horror de la verdad, está de vuelta en la realidad cotidiana sin dejar de ver cuán absurdo es el ser: “El embelesamiento del estado dionisiaco, ligado a la transgresión de las fronteras y límites existenciales acostumbrados, entraña mientras dura, en verdad, una dimensión *letárgica* bajo la cual toda vivencia personal pasada queda como sumergida. Este abismo del olvido separa, por un lado, el mundo cotidiano y, por otro, la realidad dionisiaca. Mas una vez que esa realidad cotidiana aflora de nuevo a la conciencia, no hace sino asquearnos; fruto de ese estado es el temple ascético, aniquilador de la voluntad. En este sentido el hombre dionisiaco muestra cierto parangón con la figura de Hamlet: ambos han lanzado una mirada verdadera al ser de las cosas, ambos han *conocido*, y a ambos les asquea actuar[...] es la mirada de Hamlet y del hombre dionisiaco al horror de la verdad la que lastra cualquier motivación última para actuar. [...] Una vez que esta verdad ha sido contemplada, el hombre únicamente ve por doquier cuán espantoso o absurdo es el ser” (141-143). Quiero añadir que, en la penúltima escena de *Lucas*, hay toda una alusión a Hamlet.

A partir de aquí, vamos a ver y nos vamos a enterar de una serie de pérdidas de índole material por parte de Max. La suma acumulada de éstas representa, sin duda, un mayor aniquilamiento, a pesar de su naturaleza material; pero las pérdidas materiales representan apenas, digámoslo así, la tercera parte del camino hacia el aniquilamiento absoluto. Las otras dos terceras partes corresponden a las pérdidas de índole sentimental y aquellas otras de índole instintiva (recordemos las tres categorías junguianas de la psique). En las escenas siguientes no podemos valorar el grado de aniquilamiento tan solo por la suma de las pérdidas materiales. Además de la conducta, las ideas, los sentimientos y las emociones de Max, deberemos poner mucha atención al entorno de Max que, en todo momento, nosotros los lectores presenciamos. En la primera escena, por ejemplo, hay un espacio reducido, escasos tres personajes (antes de llegar Latino), poco movimiento y, además, pausado; una confrontación demasiado amable entre Max y Collet. Esta situación cambia significativamente cuando llega Latino buscando a Max. Entonces la lucha de contrarios se torna áspera y se extiende a Claudinita contra Latino; se intensifica entre Max y Collet, que, por la indiscreción de Latino al informarle sobre el destino de cierto dinero, se disgusta con Max. Éste, a su vez, se disgusta con Latino. Y el movimiento de la escena aumenta considerablemente. El grado de movimiento de las escenas, producido siempre por la intensidad de la lucha de contrarios, será clave para valorar el grado de aniquilamiento de Max; ya que sabemos por *LLM* y *ENT* que, a medida que la conciencia se aproxima a la unidad quieta, aquella contempla imágenes cada vez más vertiginosas, una lucha de contrarios más violenta y, por tanto, un sufrimiento más intenso del dolor. En términos generales, vamos a ver que cada escena de *Luces* representa mayor movimiento que la anterior y menor que la siguiente, a excepción de la XII, donde priva la quietud. Cuando esta “ley” no se cumple, se cumple otra, que consiste en aumentar el grado de oscuridad de la escena para indicar mayor aniquilamiento.

Bien, seguimos en la escena I. Max es extremadamente pobre. Ha quedado sin empleo. Ha perdido prestigio como escritor. Nos enteramos que había encargado a Latino la tarea de vender unos libros de su propiedad. De que, en efecto, los vendió, recibiendo en pago “*¡Tres cochinas pesetas!*”. Y de que Max ya había dispuesto el destino de ese dinero al adquirir un billete de lotería fiado (adquiere una deuda; nos enteramos de este hecho hasta la escena III). Con lo cual, Max y su familia se quedan sin cena. Para Max, el asunto de la venta de sus libros, es un robo, y no está dispuesto a tolerarlo (aversión al mundo): “*No quiero tolerar ese*

robo". Así que se dispone a salir de casa para arreglar el asunto. Si Max hubiera alcanzado la comprensión del *Todo* en la experiencia extática que tuvo, no habría salido a tratar de arreglar nada. En este tenor, Collet parece mucho más sabia, pues lo trata de detener con una verdad propia de Sileno: "*¡Vas a tomarte un disgusto sin conseguir nada, Max!*". Además, al salir de casa, Max está perdiendo a su familia; pues sabemos que ya no los volverá a ver jamás. Pero ha tenido una revelación intuitiva que lo mueve a regresar al origen; esto es, al conocimiento del mundo y su esencia, al conocimiento de la verdad. Por tanto, es un *individuo dionisiaco*; esto es, dispuesto a conocer el mundo y su esencia y, por tanto, dispuesto a amar. Por eso quiere salir del guardillón. Este minúsculo espacio donde habita representa el grado de su individuación, su grado de incompreensión de los demás. La amplitud del espacio que pisa Max también nos da el nivel de su aniquilamiento o liberación. Al final de la primera escena Max se encuentra en el inicio de la curva del proceso estético originario, en el punto superior izquierdo, correspondiente al individuo que quiere dejar de serlo, el *individuo dionisiaco*. Este es el profundo *leitmotiv* de esta primera escena de *Luces*. El tono fluctúa del pesimismo al optimismo y, hacia el final, al presagio pesimista otra vez.

Escena II

Desde este momento y hasta la escena VI, en la que Max consigue la fase del *amor con dolor*, presenciaremos un largo periodo de transición de cuatro escenas. En la escena II la acción se desarrolla también en interiores, la librería de Zaratustra. El espacio es mayor que en la primera porque incluye una *lóbrega trastienda*. Vemos además la presencia de más figuras: el gato, el loro, el can, un ratón, Zaratustra, Latino, Max y Peregrino Gay. La primera acotación describe al vendedor de libros como una figura horrenda y deforme: abichado, giboso, con cara de tocino rancio. Es obvio que la condición de su capacidad de conciencia se encuentra al mismo nivel que la de los animales que lo acompañan. La primera línea del diálogo expresa el disgusto, idéntico al de Max, de verse víctima de un ratón que le roba la comida a él y a sus mascotas: "*¡No pienses que no te veo, ladrón!*". En la frase queda patente que tal condición deleznable siempre resulta evidente. El loro repite, "*¡Viva España!*" sin saber lo que es España.

Por otra acotación nos enteramos de que Max entra a la librería y saluda con gesto majestuoso; de donde se infiere que continúa con actitud vitalista. También se nos informa del carácter de Latino, que consiste en el “*matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño*”. Ahora sabemos que el perrillo que lo sigue a todas partes es el vivo reflejo de su matiz. Zaratustra y Latino engañan a Max haciéndole creer que ya fueron revendidos los libros que éste solicita en devolución, por lo que el trato no se puede deshacer. Max pierde el control de sus pasiones y estalla en ira, amenazando al librero: “*Voy a romperte la cabeza*”. Este es el punto más álgido de la lucha de contrarios que se da en esta escena. La ira no es aversión (odio). La primera es una *pasión*, como todas, desenfrenada; es un instinto cuya aparición no se da de manera consciente. La segunda es un *sentimiento* en cuya manifestación sí toma parte la conciencia, en alguna medida. El odio o aversión se manifiesta en el hombre cuando se encuentra perfectamente controlado. La ira, en cambio, no. La ira implica la pérdida del control racional (esta es la razón por la que Valle critica, por ejemplo, en el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera*, todo el teatro calderoniano donde la trama se pone en marcha por el odio y la venganza premeditada; y en cambio aplaude el teatro shakespiriano, donde los héroes se mueven impulsados por las pasiones irracionales). La ira, en el caso de Max, indica aniquilamiento. Nos enteramos poco después, por la acotación, que afuera en las calles hay otra lucha de contrarios entre policías y trabajadores que manifiestan su rechazo a las condiciones de trabajo y respeto a sus derechos laborales. La lucha de contrarios es más intensa en esta escena que en la anterior.

De pronto entra a la librería don Gay Peregrino, recién llegado de Londres, donde escribió un libro (una copia del “Palmerín de Constantinopla”); al parecer, también quiere vendérselo al explotador de Zaratustra, pues Max le pregunta: “*¿Y viene usted de tan lejos a que lo desuelle Zaratustra?*”. A lo que don Gay responde: “*Zaratustra es un buen amigo*”. La acotación nos lo describe como un hombre flaco, parco en el vestir, andariego, jovial y circunspecto. Por todas estas características y la de considerar un amigo a Zaratustra, es fácil evocar la figura del pobrecito de Asís que nos ofrece Valle en *LLM*, capaz de besar hasta a los leprosos. Por su instinto andariego, por saber latín, por ser copista y traductor de una gesta en Constantinopla, y por copiar un manuscrito durante su estancia en Inglaterra, podemos pensar en Erasmo de Rotterdam. O en Lutero, por su conversión al dogma iconoclasta de oraciones y cánticos. Por su amor a ciertos libros de gesta, a la guerra y a las letras, podemos pensar en

Cervantes o en el mismo don Quijote. Y por todo lo anterior junto, podemos pensar en el propio Valle-Inclán. El “Palmerín de Constantinopla” no existe más allá de la realidad de *Luces*; pero funciona como un símbolo que viene a configurar el *leitmotiv* de una conversación que se da entre Max y don Gay. El apócrifo libro de caballerías alude al *Palmerín de Inglaterra*, elogiado por Cervantes en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*. La Constantinopla bizantina fue baluarte del cristianismo. Palmerín es el nombre de un caballero andante y héroe de una historia inspirada en las cruzadas. Estos elementos nos remiten a la reconquista de Tierra Santa. Este tema va a ser el centro de la conversación antedicha; la necesidad de resucitar a Cristo, la revolución cristiana. Esta conversación no es, en realidad, un diálogo o lucha de contrarios, pues Max y don Gay están de acuerdo en todo. Cristo, el Hijo, el Verbo, el amor, la comprensión, es el asunto central de sus palabras. Cito las coincidencias más importantes: don Gay dice: “*Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba.*”; Max responde: “*¡Recémosle un Réquiem!*”. Don Gay dice: “[...] *en Inglaterra me he convertido al dogma iconoclasta, al cristianismo de oraciones y cánticos, limpio de imágenes milagreras. ¡Y ver la idolatría de este pueblo!*”; Max responde: “*España, en su concepción religiosa, es una tribu del centro de África*”. Don Gay dice: “*Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso, en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio*”; Max responde: “*Hay que resucitar a Cristo*”. Don Gay dice: “*La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres*”; Max responde: “*Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte*”.

De todas estas ideas se deduce que, en España, al menos, las ideas de la vida, la muerte, y Cristo se han deformado en tal medida que, detrás de la miseria material del pueblo, está su miseria moral y su miseria espiritual. Ante tal deformación, ambos postulan rehacer el arquetipo del Hombre-Dios. Resucitar a Cristo no es otra cosa que resucitar su evangelio de amor y, por tanto, de comprensión. Pero, en realidad, Max y don Gay no se están comprendiendo, por la sencilla razón de que están de acuerdo en todo. Parece que Valle-Inclán está hablando consigo mismo. Max es idéntico a don Gay. La prueba es que no existe ningún tipo de jerarquía entre ambos: aquel se refiere a éste como “ilustre”, y éste a Max como

“maestro”. Incluso Latino los mira como a dos iniciados: “*Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica. Haciéndose iniciados de la sublime doctrina*”. Esta circunstancia extraordinaria de absoluta identidad entre dos individuos que hablan de Cristo, intenta ilustrar el milagro de la *gracia*, es decir, del regalo divino de la comunión sin el esfuerzo de la *fe*. En este caso no podemos hablar de amor, porque éste requiere del esfuerzo de la comprensión intuitiva, la fe, para llevarse a cabo; y Max y don Gay no realizan ningún esfuerzo para entenderse. Su igualdad está determinada de antemano.

En esta escena, entonces, Max pierde sus libros y pierde el control sobre sus emociones; pero le es dada la gracia de verse unido a otro individuo que es capaz de amar a Zaratustra. Fuera del tema de la resurrección de Cristo, la única diferencia entre Max y don Gay es el sentimiento hacia el librero. Max siente aversión; lo que nos sugiere el enorme camino de aniquilamiento que le falta por recorrer. Sin embargo Max ha mostrado cierto progreso. Zaratustra representa a toda la clase patronal y la burguesía; Latino, don Gay y Max representan a la mayoría explotada del proletariado; pero también a una minoría cuyo oficio de escribir representa un bien mucho menos valorado que el trabajo. Más aun, Max y don Gay representan a un selecto grupo de individuos iluminados. En toda la obra sólo encontramos a cinco de éstos: Max, don Gay, el preso catalán, Rubén y el marqués de Bradomín, en orden de aparición. Esta vez, la escena fluctuó del tono vitalista a la calma y, al final, a la armonía.

Escena III

La escena III, también en interiores, se da dentro de una taberna. El número de figuras involucradas ya es muy superior al de la escena pasada. La acotación habla de jugadores de naipes, y se refiere a Max y Latino como *sombras en las sombras*, con lo cual se asume que hay muchas figuras. Dada la cantidad de éstas asumimos que el espacio es mayor al de la escena anterior. La masa de taberneros está formada por gente pobre. Una clara lucha de contrarios se establece entre Pica Lagartos, que es el dueño de la taberna y está a favor de la clase patronal, y los taberneros que apoyan el movimiento de protesta social. La acotación también nos advierte que hay numerosos diálogos borrosos. Con lo cual, la lucha de contrarios, si bien no es demasiado violenta existe de manera diseminada en grupos o parejas:

la Pisa-Bien vs Max (por el asunto del billete de lotería fiado); la Pisa-Bien vs el Rey de Portugal (por una cuestión de celos); la Pisa-Bien vs Pica Lagartos (por llamarle a éste por el alias); Max vs Pica Lagartos (por comparar a aquel con Castelar); Pica Lagartos vs un Borracho (por impertinente).

De pronto, al entrar corriendo el Chico de la Taberna, herido en la calle por el golpe de un individuo del bando patronal, cesan todas las pequeñas luchas y todos los taberneros se unen por la indignación de ver al chico herido, y se disponen a salir en tropel a apoyar el movimiento proletario. La acotación apunta: *“El Chico de la Taberna entra con azorado sofoco, atado a la frente un pañuelo con roeles de sangre. Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes; todas las figuras, en su diversidad, pautan una misma norma”*. Y luego, *“La florista y el coime salen empujándose, revueltos con otros parroquianos. Corren por la calle tropes de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos”*. Es evidente que la lucha en la calle se intensifica. En el alboroto Max llama a la Pisa-Bien para comprarle el billete de lotería, pero ésta ya se ha ido siguiendo al tumulto. Aquí el progreso del aniquilamiento de Max lo determinan el grado de movimiento, la intensidad de la lucha de contrarios, la pérdida, esta vez, de su capa, que tuvo que vender para poder comprar el billete capicúa, y la pérdida del billete mismo (sabemos que lo recupera en la escena siguiente y que, en la escena XII, Latino se lo roba).

En esta escena se ilustra, por un lado, el *milagro musical* en las palabras del Chico de la Taberna, al exclamar, “¡Hay carreras por las calles!”; palabras que logran transmitir a los parroquianos la emoción de sentirse una sola entidad con todos los valientes que defienden sus derechos allá afuera. Por otro lado, en la misma figura del chico sangrando, se ilustra el otro milagro, el de hacer que se fundan todos los parroquianos en una sola entidad a través del dolor del chico. Podríamos pensar que se trata del *amor con dolor* o compasión, pero Max no sale corriendo para defender los derechos de los trabajadores, sino para alcanzar a la Pisa-Bien y recobrar el billete capicúa. Debemos pensar entonces que se trata de un sentimiento parecido pero de índole vulgar, es decir, la lástima. Así lo determinamos por la nula reacción de Max y por la calidad de los actos del individuo herido, en este caso el chico. La verdad es que éste salió de la taberna, por instrucciones de Max, tan sólo para vender la capa del poeta, que se ha

quedado sin dinero y quiere comprar el billete de lotería. Sus actos no son heroicos; por lo tanto el sentimiento que despierta en los pobres inconscientes tiene que ser la lástima.

Max, de nuevo, se ha dejado llevar por sus pasiones y no por razones, al arrepentirse de haber rechazado el boleto de lotería y desearlo con vehemencia tan sólo porque se trata de un número capicúa de sietes y cincos, cuya magia le habla directo a su intuición. En este momento decide vender su capa sin pensar, por ejemplo, en su salud: “*Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre*”, nos dice la acotación; y Latino le dice, “*No has debido quedarte sin capa*”. La actitud de Max disminuye en su vitalidad y acusa más aniquilamiento. En este tenor, sus palabras más significativas son: “*Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!*”; “*Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca*”. El tono tiende otra vez a volverse pesimista. En esta escena podemos percibir bien clara la transición de una fase a otra, pues antes de mostrarnos la emoción elevada de la compasión, nos enseña, en una imagen efectiva, el mecanismo de la lástima. De esta forma, Valle prepara al lector, poco a poco, para comprender de forma adecuada y a través de imágenes simbólicas las diferentes fases del amor.

Escena IV

La primera acotación de la escena IV indica que ya es de noche. Hasta antes sabíamos que se trataba de momentos crepusculares. La oscuridad ha aumentado. Por corresponder ésta al *principio negativo*, debemos entender que el conocimiento del dolor por parte de Max está aumentando. Lo cual también corresponde con el incremento de la intensidad de la lucha de contrarios que hemos venido describiendo. Esta vez los personajes se encuentran a la intemperie; el espacio es mayor. En la calle hay calma, pero la destrucción de la batalla se hace patente a cada paso. Se escucha a lo lejos el trote de las patrullas. La acotación también apunta la declarada embriaguez de Max y de Latino y los describe como *borrachos lunáticos* y *filósofos peripatéticos*. El aumento en los niveles de la oscuridad, del espacio y de la embriaguez, y los adjetivos de *lunáticos* y *peripatéticos* no dejan duda de que el aniquilamiento de Max comienza a acercarse a la primera fase elevada del *amor con dolor*.

Para empezar, Max expresa, ahora sí, una verdad propia de Sileno: “*La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia*”; lo cual no significa que haya alcanzado el *amor con gozo*, sino que su nivel de conciencia está aumentando a través de algunas revelaciones. Tras recuperar su boleto de lotería, se topa con los “Epígonos del Parnaso Modernista”. Es destacable la descripción que se hace de ellos: “*Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros, carilLENOS*”; haciendo alusión a los diferentes matices. Para mí hay también una alusión al cortejo de alucinados servidores de Dioniso. Y en seguida leemos, en la misma acotación: “*Dorio de Gadex, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañi [como un gitano], mima su saludo versallesco y grotesco*”. Dorio encabeza a este singular grupo que, poco después, ¡se va a convertir en coro!, al entonar los versos de una obra denominada los “Nuevos Gozos del Enano de la Venta”. No hay duda que este grupo de irreverentes jóvenes poetas alude al coro de sátiros de la tragedia antigua. Esto no quiere decir que posean la sabiduría de un sátiro. De hecho, Valle los retrata como pseudo-poetas. Tan es así, que la acotación se refiere a ellos como *epígonos*. Otra prueba es que Dorio, por ejemplo, se burla del pueblo iracundo, refiriéndose a su protesta como “*el rebuzno libertario del honrado pueblo*”; y además se siente superior a éste: “*Usted es un poeta [le dice a Max], y los poetas somos aristocracia*”. Los poetas sí son una aristocracia (entendida en el sentido griego antiguo, de una clase formada por sabios), como los santos y los sabios, porque han sabido unificar los dos opuestos fundamentales (recordemos *LLM*); y obviamente Dorio no es un poeta, pues demuestra que no ha enlazado dichos opuestos al afirmar, categórico, que él no se siente pueblo: “¡Yo no!”, le replica a Max cuando éste afirma que se siente pueblo. Esta es la gran diferencia que se establece entre Dorio y Max. Éste sí se siente pueblo; para él la protesta proletaria es un rugido épico: “*¡El épico rugido del mar! ¡Yo me siento pueblo!*”. Y lo repite en dos ocasiones. Hasta confiesa una vieja vocación: “*Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos*”. Pero, si Max se acanalló y se hizo poeta, podemos pensar que jamás se sintió de verdad unido al pueblo. Por otro lado, el poeta también está obligado a sentirse pueblo. La verdad es que si Max se sintiera pueblo, entonces debería sentirse unido al ladrón de Zaratustra, por ejemplo, o a Castelar. En este caso sus actos parecen no corresponder a sus palabras. Poco después en el diálogo confirmamos que no se siente unido al pueblo, pues expresa su aversión a la prensa, al Buey Apis, a la

Academia y a Maura, cuando Dorio bromea diciéndole que intente ganar un lugar en la Academia:

Max.—No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y yo soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! [...] ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura!

Si bien la prensa, la Academia y Maura son entidades que representan al Estado, éste constituye una parte del pueblo. Ahora podemos asegurar que cuando Max dice que se siente pueblo, se refiere a que se siente unido sólo a la parte pobre del pueblo. De aquí que no le moleste mezclarse con la gente que frecuenta la taberna de Pica Lagartos. Resulta lógico que Max se sienta unido a la masa de pobres porque él mismo es pobre. Pero este sentimiento de unidad no ha sido producto de una comprensión intuitiva elevada. Sabremos que ésta se ha cumplido cuando Max se sienta unido no a un semejante, sino a un opuesto suyo. Llama la atención su soberbia en frases como, “yo soy el primer poeta de España” y “no me humillo pidiendo limosna”. Esta actitud nos indica que el tamaño de su ego todavía es muy grande, y nos confirma que no ha alcanzado siquiera la fase del *amor con dolor*.

De pronto se aparece una patrulla de policías ante el escándalo de los jóvenes modernistas al corear ciertos versos satíricos que ponen en ridículo a cierto gobernante (seguramente se trata de Antonio Maura, presidente del consejo de ministros de España en cinco ocasiones desde 1903 hasta 1922), referido como el enano de la venta. Al ser recriminados por el Capitán Pitito, Max ya se encuentra bajo el influjo gozoso de la embriaguez (que no bajo el influjo gozoso del amor). Es la primera ocasión en toda la obra que se muestra irónico y bromista. Si bien esta actitud describe al sátiro y, por tanto, a quien accede a la fase de *amor con gozo*, debemos recordar que en los periodos de transición, en el proceso de aniquilamiento, los límites entre fases no son precisos y se extienden mezclándose unas fases con otras. Así que no es extraño que en estas primeras etapas de aniquilamiento veamos conductas parecidas a aquellas que definen a cada una de las tres fases de amor. El Capitán Pitito llega ofendiendo al grupo de intelectuales, sugiriendo que se encuentran, por su comportamiento escandaloso, en un nivel inferior a los *analfabetos*, en los cuales por supuesto él no se incluye: “¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos

escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?". A lo que Max contesta con una ingeniosa ironía que involucra la frase coloquial "pico de oro" (persona que se expresa correctamente), que alude a San Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla: "*¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. Señor Centurión, ¿usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!*". Ironía que entiende el Capitán Pitito, que de inmediato da órdenes de arrestar a Max. Aquel destaca que éste se encuentra en estado de ebriedad: "*¡Por borrachín, a la Delega!*". Ante esta expresión vulgar, que delata la naturaleza no culta del capitán, Max informa que también comprende a los analfabetas, enfatizando su calidad de individuo fusionado a la masa de pobres y, por supuesto, aceptando su estado de embriaguez: "*¡Y más chulo que un ocho! Señor Centurión, ¡yo también chanelo el sermo vulgaris!*". Finalmente dos guardias se lo llevan arrestado al Ministerio de la Gobernación.

Al principio de esta escena Max recupera el billete de lotería pero, al final, pierde la libertad. Si bien Max todavía no pierde por completo su libertad, ya está en proceso de perderla. Ha perdido, por el momento, su derecho de irse a casa, y tiene que ir antes a dar cuentas de sus actos ante la autoridad competente. Su delito es haber insultado a una autoridad; pero dicho insulto fue provocado por el insulto previo del Capitán Pitito hacia los intelectuales presentes, incluido Max. El arresto, por tanto, es injusto. Aunque la lucha de contrarios ha disminuido en las calles, ahora se manifiesta entre Max y la policía, la institución más emblemática del Estado. Quiero señalar que el pueblo pobre que reclama sus derechos en las calles representa al verdadero coro de sátiros en esta obra. Su música y su danza consisten en sus gritos, su drama, su dolor, su ira, su desenfreno, y no en las rimas estúpidas y burlonas de los epígonos modernistas. Entre el coro de pseudo-poetas y aquel otro iracundo, se establece también una lucha de contrarios.

Escena V

La escena V es breve. La lucha de contrarios entre Max y el Estado, que comenzó en la escena anterior, aquí incrementa su intensidad de manera radical. Los personajes están en el zaguán del Ministerio de la Gobernación, lugar que corresponde a la delegación de policía. La

autoridad superior de esta dependencia recae en Serafín el Bonito. Desde el primer momento que Max pisa la delegación, en calidad de detenido, su actitud hacia la autoridad es de absoluta irreverencia, humorística, irónica y burlona. Su actitud de sátiro se acentúa, pero todavía no manifiesta comprensión de opuestos (recordemos que Dorio de Gadex también posee actitud de sátiro y, sin embargo, es frívolo y soberbio). Por las constantes burlas irónicas y ofensas por parte de Max hacia la autoridad, Serafín el Bonito ordena su encarcelamiento, pero también su vejación. En el momento que lo conducen al calabozo, al final de la escena, la acotación señala: *“Se oyen estallar las bofetadas y las voces tras las puertas del calabozo”*. Y Serafín el Bonito comenta: *“¡Creerán esos niños modernistas que aquí se reparten caramelos!”*. La condición alucinada de Max se acentúa, haciéndolo destacar frente a la institución del Estado más representativa del orden y del control. Bajo el influjo dionisiaco, provocado por el alcohol y por la revuelta proletaria, durante el interrogatorio de rutina, Max expresa una premonición sobre las injusticias y el maltrato de que será víctima hacia el final de esta escena. A la pregunta de Serafín el Bonito sobre su profesión, aquel responde, *“Cesante”*. Sabemos que, en efecto, fue despedido de su empleo, pero él juega con el sentido del término, refiriéndose a su injusta detención y aclara: *“Cesante de hombre libre y pájaro cantor”*, y añade de manera premonitoria: *“¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?”*. Aquí unos ejemplos de la intensidad de la ironía y la burla: *“¡Traigo detenida a una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca [lo cual es verdad] y los hice salir a darme escolta”*, anuncia llegando a la delegación. Continúa: *“Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser Académico”*. A la pregunta de dónde vive, responde: *“Bastardillos. Esquina a San Cosme. Palacio”*. Y a un guindilla le dice, crudamente, *“[...] gusano burocrático, no sabes nada. ¡Ni soñar!”*. De nuevo se pone en evidencia que Max aborrece al Estado. No obstante notamos un progreso en su nivel de conciencia cuando, dirigiéndose a Serafín como “Delegado” (término un tanto peyorativo), éste corrige, “Inspector”; a lo que Max contesta con una verdad dionisiaca: *“Todo es uno y lo mismo”*. ¿No es este acaso el principio de inducción y la esencia del mundo? Max obviamente se refiere al asunto semántico pero, de cualquier manera, comienza a percibir ciertas revelaciones que, por supuesto, aun no comprende del todo.

Al final de esta escena Max es lastimado en su integridad física (aspecto concreto) al ser golpeado dentro del calabozo, y en su integridad moral (aspecto concreto-abstracto) al recibir

golpes e insultos y ser arrestado de manera injusta violentando sus derechos. Pierde también su libertad (aspecto abstracto). Estas pérdidas ya no son meramente materiales como las anteriores. Ahora vemos que en ellas se verifica una secuencia que empieza en lo concreto, pasa a lo concreto-abstracto, y termina en lo abstracto. Max está renunciando a aspectos cada vez más intangibles de su individualidad; lo que nos indica un grado mayor de aniquilamiento.

Escena VI

La escena VI sucede en un calabozo; la acotación lo describe como un *Sótano mal alumbrado por una candileja*. Hasta aquí se trata de la oscuridad más profunda que hemos presenciado en lo que va de la obra. Pero el nivel de oscuridad se ve compensado con un escaso movimiento entre dos personajes únicamente, Max y un reo catalán. La enorme oscuridad nos anuncia la cercanía a un momento de gran comprensión intuitiva. El escaso movimiento nos indica que todavía estamos lejos de amor con aniquilamiento. Por lo tanto podemos suponer que estamos cerca del primer estadio de *amor con dolor*. Hay un diálogo entre Max y el Preso. Existen varias diferencias determinantes entre los dos individuos. La más evidente está en la vestimenta. Max lleva chalina; el otro, blusa y alpargatas. Aquel es poeta; éste es paria. Hay quienes reconocen en Max mucho valor; pocos, pero los hay, como los jóvenes modernistas o don Gay que hasta lo llaman *maestro*. En cambio, un paria es un verdadero marginado de la sociedad; alguien a quien ésta considera indigno. La diferencia de ropas provoca, al principio del diálogo, un conflicto cuando Max da a entender que es igual al Preso, al decirle: *“Pertenece a la misma Iglesia”*; a lo que el otro responde: *“Usted lleva chalina”*. Entonces Max se desprende la chalina para ponerse al mismo nivel del paria y poder hablar: *“¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré para que hablemos”*. Ahora sí vemos la voluntad de Max para aniquilarse y ponerse al nivel de otro individuo que, por cierto, tiene la cara llena de sangre. El poeta se acerca al *amor con dolor*. En el transcurso del diálogo ambos van descubriendo las semejanzas que los unen. Cuando Max escucha el *¡Buenas noches!* del Preso, pregunta o se pregunta: *“¿No estoy solo?”*. Así, Valle nos anuncia que Max está a punto de trascender su soledad, su individualidad. Las primeras semejanzas consisten en el odio al Estado y el anarquismo. Ambos están de acuerdo en que el odio que sienten ha nacido de las propias Leyes: *“Barcelona alimenta una hoguera de odio, soy obrero*

barcelonés, y a orgullo lo tengo”, “*Soy lo que me han hecho las Leyes*”, dice el Preso. Max responde: “*Perteneceemos a la misma Iglesia*”. Al saber que Max es poeta, el otro afirma: “*En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados*”. Ambos odian la riqueza y a los ricos: “*El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza [...] No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero [...] Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo*”, dice el Preso. Hablando de Barcelona Max responde: “*Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días un patrono muerto; algunas veces, dos... Eso consuela*”. Otra verdad dionisiaca se le revela a Max, para acabar con la poderosa clase patronal: “*Y en último consuelo, aún cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón*”. Poco después de esta revelación, el Preso cuenta la historia de su *tragedia* en pocas líneas: era obrero, no quiso ir a la guerra y organizó una huelga en la fábrica, fue encarcelado y cumplió su condena, pero al salir todos le negaron el trabajo, la justicia lo siguió persiguiendo y lo volvieron a encarcelar, ahora sabe que, al salir, la policía le va a aplicar la “ley fuga”. En otras palabras, era un obrero que creía tener ciertos derechos, por los cuales luchó hasta perder la libertad y entender que no tenía nada y que pronto le quitarían hasta la vida. Por donde se le vea, se trata de un héroe no sólo trágico sino romántico (sus acciones distan mucho de las del Chico de la Taberna). Al escucharla Max se llena de indignación: “*¡Bárbaros!*”, “*Canallas. ¡Y esos son los que protestan de la leyenda negra!*”. Cuando el Preso, refiriéndose a la “ley fuga” y a su propio destino, exclama: “*¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!*”, Max logra enlazar en su conciencia a dos opuestos que no había podido enlazar, se trata de los pobres y los ricos, cuando responde: “*Los ricos y los pobres; la barbarie ibérica es unánime*”. El Preso entonces lo comprende y exclama: “*¡Todos!*”. Cuando llega un guardia para llevarse al Preso, éste se acerca a Max para despedirse y se da cuenta de que está llorando. Max confiesa llorar de impotencia y de rabia, y le pide a aquel: “*Abracémonos, hermano*”. La acotación, en efecto, nos dice que *se abrazan*. Y es este abrazo el primer símbolo que Valle nos ofrece para representar el primer nivel elevado de conciencia por parte de Max, la primera suma de contrarios. Ésta es la primera vez que Max le llama *hermano* a alguien. Ha logrado trascender su estado de individuación sumándose a un paria condenado a muerte. Ha conseguido llegar al *amor con dolor*. Lloro porque es capaz de sentir todo el dolor del Preso y llora porque sabe que no lo volverá a ver.

La acotación no deja lugar a dudas: “*Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego*”. Ésta nos muestra el grado de aniquilamiento de Max al pintarlo como un *bulto* y no como figura humana.

Al final podemos ver con claridad que entre Max y el Preso se da una relación paradójica de diferencia y semejanza, al mismo tiempo, que consiste en la relación de maestro a discípulo (un discípulo ideal es aquel que comprende de manera perfecta a su maestro, es decir, que se convierte en él). Pues el Preso reconoce las cualidades visionarias de Max: “*Tiene usted luces que no todos tienen*”; y por su parte, Max bautiza al Preso en reconocimiento de que ha comprendido todas sus revelaciones y que, por tanto, no volverá a ser el mismo: “*Yo te bautizo Saulo. [...] Escucha para cuando seas libre*”.

Max ha sabido reunir en una sola entidad a los ricos y a los pobres, es cierto. Pero ha designado a este conjunto como *la barbarie ibérica*. Además, Max y su discípulo no se incluyen en dicho conjunto, pues esa *barbarie* y ese *todos* están mentados en tercera persona. Por tanto, Max se ha enlazado a otro individuo pero, al mismo tiempo, se distancia del resto, de esa *barbarie ibérica*. Max resolvió una lucha de contrarios muy concreta: la suma de él con otro individuo; ahora tendrá que resolver otra menos concreta: la suma con ese conjunto de bárbaros hecho de ricos y pobres. No hay duda de que esta suma implicará más aniquilamiento de Max o, lo que es lo mismo, una conciencia de sí más abstracta; pues tendrá que descubrir la esencia que lo convierte en un elemento idéntico a todos los que conforman la gran *barbarie ibérica*. Cuando lo logre entonces habrá accedido al estado del sátiro, habrá alcanzado el *amor con gozo*.

Escena VII

En la escena VII Max está ausente, pues se encuentra preso. Latino y los jóvenes modernistas se encuentran en la redacción de “El Popular” para dar testimonio y publicar las injusticias perpetradas contra Max por parte de la policía. La principal lucha de contrarios se establece entre Dorio de Gadex y Don Filiberto, pero hay leves controversias cruzadas entre varios personajes. Lo que une a todos es que son amigos de Max y quieren ayudarlo. La acotación califica a Don Filiberto como *hombre lógico y mítico*; hecho que marca una clara

oposición con el resto de los personajes, que son poetas y bohemios. Se desarrolla un juego de dimes y diretes (*cañas y lanzas del ingenio*, como dice el redactor) entre Dorio y Don Filiberto, que sirve para ilustrar dos situaciones. La primera consiste en establecer que estos juegos de cañas y lanzas y, en general, el sentido del humor constituyen toda una tradición en España (en efecto, los enfrentamientos de chanzas se pueden rastrear hasta el siglo de oro, entre Quevedo y Góngora, o entre Cervantes y Alonso Fernández de Avellaneda, por ejemplo; pero en general la tradición humorística en España se encuentra ya en obras como el *Libro de buen amor*, del arcipreste de Hita, pasando por *La Celestina* y el *Lazarillo de Tormes*). Después de varios lances, Don Filiberto aclara: “Amigo Dorio, tengo alguna costumbre de estas cañas y lanzas del ingenio. Son las justas del periodismo”. Después de un rato, Latino subraya: “Y así, revertiéndonos la olla vacía, los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes”. Don Filiberto asiente: “En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban”. La segunda situación que ilustra el debate humorístico entre los personajes, consiste en esa *olla vacía* que los españoles se revierten; es decir, la inconsciencia, la banalidad, la fatuidad del pueblo, retratada incluso en los sectores que se autodenominan intelectuales. Aunque en esta parte se mencionen una que otra pequeña verdad como, por ejemplo, que “El Congreso es una gran redacción, y cada redacción, un pequeño congreso”, o que “El periodismo es travesura, lo mismo que la política”, éstas pierden su auténtico valor al encontrarse dentro de un contexto de juego vacío. Durante éste, también nos enteramos del genuino matiz de Latino que confiesa: “Yo no sé lo que soy”; quedando en evidencia su calidad de *esperpento inconsciente*. Don Filiberto le concede toda la razón y Dorio le contesta lo que, en realidad, es: “Un golfo madrileño”. Esto no significa que Dorio y Don Filiberto no lo sean también, sino que son esperpentos inconscientes tanto o más que Latino; pues éste, al menos, reconoce su propia condición. En este tenor es preciso reivindicar, en su justa medida, a don Latino de Hispalis.

Hecha esta consideración, nos resulta fácil comprender el sentido de esta escena y la particular ausencia de Max en esta parte de la obra, como aquel “páramo madrileño” al que se refirió éste en la primera escena. La luz de Máximo Estrella, aquí, no brilla; de tal manera que a nosotros los lectores sí se nos revela, por negación, la presencia de él. El carácter de Don Filiberto se patentiza en varias frases: “¡Yo soy teósofo!”; afirmación que resulta ridícula si vemos que su vida es hacer periodismo; es decir, crónica de la vida brutalmente cotidiana; o,

“¡Son ustedes unos niños procaces!”; “Para ustedes no hay nada respetable”; “¡Ustedes no sienten la patria!”; “¡Ni siquiera pueden ustedes hablar en serio!”; “Ustedes no creen en nada: Son iconoclastas y son cínicos”. Este último término, igual que el de *aristocracia* y muchos más, han sufrido un gran cambio semántico desde que fueran creados allá en la antigüedad griega; es obvio que Valle no los escoge al azar y los emplea para enfatizar la calidad consciente o inconsciente del personaje que los usa, en este caso, Don Filiberto; pues si bien Dorio y compañía son unos inconscientes sinvergüenzas nada tiene que ver su conducta con el *cinismo* antiguo que, en esencia, es una forma de vida en exceso frugal producto de la sabiduría (el modelo de los cínicos griegos era, por supuesto, Sócrates).

Escena VIII

En la escena VIII Max es puesto en libertad gracias a la intercesión de Don Filiberto. Una vez puesto en libertad, Max exige una entrevista con el ministro de la Gobernación y viejo amigo suyo de nombre Paco, para denunciar las vejaciones de que fue víctima, por parte de la policía y exigir el pronto castigo de los culpables: “*¡Paco, tus sicarios no tienen derecho a escupirme y abofetearme, y vengo a pedir un castigo para esa turba de miserables, y un desagravio a la diosa Minerva!*”; “*He sido injustamente detenido, inquisitorialmente torturado*”. Al ver pisoteada su dignidad, la conducta de Max se parece a la locura; él mismo lo admite: “*Loco de verme desconocido y negado*”. Su aversión al Estado es patente. Nos enteramos de muchas cosas que no sabíamos sobre Max. Paco, al principio, no lo reconoce a simple vista, sino hasta que Max le dice su nombre (aquí se pone en evidencia que Max ha sufrido una enorme deformación). A la pregunta de aquel de, “¿Y ese hombre quién es?”, éste contesta: “¿Un amigo de los tiempos heroicos! ¡No me reconoces, Paco! ¡Tanto me ha cambiado la vida! ¡No me reconoces! ¡Soy Máximo Estrella!”. Nos enteramos de que Max no siempre fue ciego, cuando Paco le pregunta sorprendido: “¿Pero estás ciego?”. También nos enteramos de que la causa de la ceguera fue la sífilis: “Es el regalo de Venus”, contesta Max. Nos enteramos que éste es un alcohólico, por él mismo: “Estás pensando que soy un borracho. ¡Afortunadamente! Si no fuese un borracho ya me hubiese pegado un tiro”. Esta aseveración confirma el carácter dionisiaco del protagonista en todo el sentido nietzscheano del concepto, pues lo que le ha impedido suicidarse es la embriaguez, pero igual la del alcohol que la de la

poesía lírica, pues Max es un poeta; así lo subraya en el mismo guión: “vivo de hacer versos y vivo miserable”. Igual que el alcoholismo, agradece la ceguera, pues asegura que “El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros”. El efecto ilusorio de las apariencias es un tópico nodal en *LLM* y en *ENT* (el *velo de maya* schopenhaueriano). Nos enteramos que perdió a su hermana, cuando ésta se recluyó en un convento; y a todos sus hermanos, que eran muchos y han fallecido. Nos enteramos que la figura de Max, en ese pasado heroico, no se parece en nada a la actual, cuando Paco le explica a su secretario, Dieguito, que Max: “Lo tuvo todo: Figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche”; “¡Sin duda, era el que más valía entre los de mi tiempo!”.

Con todos estos datos, podemos inferir que el aniquilamiento de Max comenzó mucho antes que el día en que recibe la carta de despido del Buey Apis. Por cierto, Max alude en esta escena al otro toro mitológico, el Minotauro, después de dictarle la dirección de su domicilio al secretario de Paco: “*Bastardillos, veintrés duplicado. Escalera interior. Guardilla B—. Nota. Si en este laberinto hiciese falta un hilo para guiarse, no se lo pida a la portera, porque muerde*”.

Podemos ver que la ira de Max, esta vez, es motivada por las vejaciones de que fue víctima por parte de la policía. Vemos que su dignidad o ego todavía son los de un individuo casi ordinario (“casi”, pues sabemos que ha podido unirse a otro) que defiende sus derechos civiles. En otras palabras, aunque se reconoce ciego, enfermo de sífilis (situación que ya le augura, por sí sola, un destino trágico: locura y muerte) poeta, miserable y borracho, todavía se siente dueño de unos derechos civiles (en este sentido, el paria catalán, que alguna vez peleó por sus derechos, ya había renunciado a todos ellos; por eso, repito, se trata de un verdadero héroe trágico). En este momento, su principal antagonico es el Estado, representado por *Su Excelencia*, el ministro de la Gobernación, Paco. Cuando Max se da cuenta de que no va a conseguir la justicia que busca, se despide con dignidad del ministro: “*¡Adios, Paco! Conste que no he venido a pedirte ningún favor. Max estrella no es el pobrete molesto*”. El ministro le dice que espere; ambos recuerdan algunas cosas de la juventud y entonces, al escuchar las desgracias de Max y movido por la lástima (que no por la compasión), le ofrece, a manera de limosna, un sueldo: “*Max, yo no quiero herir tu delicadeza, pero en tanto dure*

aquí, puedo darte un sueldo”. Inesperadamente, ¡Max le da las gracias y acepta la limosna! cuando, unos instantes atrás, acababa de asegurar con mucha dignidad que él no venía a pedir favores y no era un pobrete molesto. Si recordamos sus palabras de la cuarta escena, vemos una actitud diametralmente opuesta: “¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna!”. Al aceptar una limosna estamos viendo un gran aniquilamiento de Max pero, al aceptarla de manos del Estado, sin duda vemos su enorme cercanía al punto del *amor con gozo*. Al aceptar el sueldo que, de manera fraudulenta, le van hacer llegar a su domicilio, Max está justo en el trance de convertirse en un canalla, igual que el Estado, igual que Paco, igual que la policía (una de las ironías más grandes de la obra consiste en que el sueldo para Max va a salir de los fondos de la policía), igual que los ricos, igual que los pobres, igual que todos. Max ya pertenece a la barbarie ibérica. Ahora sí lo vemos gozoso: “El mundo es mío, todo me sonrío, soy un hombre sin penas”. Antes Paco le dice: “¡Cómo te envidio el humor!”, cuando Max bromea con la alusión al “minotauro” de su vecindad. El Max indignado que reclama sus derechos desapareció y ahora vemos a un Max gozoso. Max está en plena fase del *sátiro*. Pero Valle, una vez más a través del símbolo, nos va a ofrecer el momento exacto en que alcanza el *amor con gozo*. Su Excelencia, representante máximo aquí del Estado, le dice: “¡Dame un abrazo!”. Y la acotación señala: “Se abrazan los dos”. Antes del abrazo, Max pronuncia unas palabras muy significativas:

Max.—Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia!

Estamos ante una declaración del que era y del que es. Hace constar que, cuando llegó, tenía una dignidad y que ahora es un canalla. Hace constar que ahora conoce la esencia de los *Reptiles*,⁴¹ (vemos que Valle escribe la palabra con mayúscula inicial). Es obvio que no sólo

⁴¹ Llama la atención que escriba el término *Reptiles* con mayúscula. En *Los dragones del edén*, Carl Sagan explica que, según las investigaciones más recientes en el campo de la neurología, el cerebro humano está formado por algo parecido a tres cerebros concéntricos, denominados *complejo reptílico*, el cerebro más antiguo, *sistema límbico*, el cerebro intermedio, y *neocortex*, el cerebro más reciente. El primero se supone gobierna todo el mundo de los instintos; el segundo, los sentimientos, y el tercero la razón (O. C.). Carl Sagan apunta también la enorme semejanza que hay, entre estos tres cerebros y sus funciones, con los conceptos freudianos del *ello*, el *yo* y el *súper yo*, respectivamente. Así mismo, después de un estudio de los conceptos fundamentales de la teoría psicológica de Jung, resulta evidente que la misma relación que encuentra Sagan se verifica en estos tres

se refiere al sentido metafórico del término, es decir, los canallas; pues para ello no necesitaba la mayúscula inicial; sino que se refiere literalmente a los reptiles. Pero éstos, que suponen un estadio evolutivo anterior a los mamíferos, a su vez, nos llevan a otro nivel metafórico que incluye a todos los animales. Otra prueba de que Max se encuentra en ese nivel en el que el alma se une amorosamente a *todas las vidas*, o sea, el *amor con gozo*. Cuando dice que se ha ganado los brazos de Su Excelencia, Max se está uniendo a su antagonico, el Estado, y también a su otro antagonico, la *barbarie ibérica*. El *Estado* y el *pueblo español* corresponden a ese rango de la naturaleza de las cosas que nosotros denominamos lo *concreto-abstracto*. Cuando Max se unió al paria catalán de nombre Mateo, se encontraba apenas en el rango de lo *concreto*. A partir del nivel de aniquilamiento en la fase del *sátiro*, el individuo que se aniquila pierde la noción de su corporeidad, pues ahora es un alma que se siente unida a todos los hombres, todos los pájaros y todos los árboles, al mismo tiempo. A partir de aquí entonces veremos a Max mucho más parecido a un espectro o alma en pena. Recordemos además que la experiencia del dolor se va hacer más y más intensa. En el momento del abrazo, la acotación señala: “Máximo Estrella, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma”. Una vez que se ha ido Max, Paco dice: “¡Veinte años! ¡Una vida! ¡E, inopinadamente, reaparece ese espectro de la bohemia”. Por cierto, por la acotación, también sabemos que Paco ayuda a Max por lástima y no por compasión: “Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados. Estrecha la mano del bohemio, y deja en ella algunos billetes”. ¡Tiene una lágrima y no el llanto provocado por la rabia y la impotencia!, y quiere limpiársela con unos cuantos billetes. La acotación también nos dice: “Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés”. Pero a Max todavía le falta comprender la *esencia de todas las cosas*, y esto implica sumergirse en la vorágine y el horror que constituyen el supremo dolor de Dioniso.

conceptos junguianos: *arquetipo*, *complejo* y *símbolo* o, si se prefiere las definiciones más generales, *inconsciente colectivo*, *inconsciente personal* y *consciente*. Para Jung, el *arquetipo*, que es indefinible, se encuentra en el mundo de los instintos y, según él, el mundo de los instintos es común a todas las especies. Al respecto Jung nos dice: «Lo inconsciente colectivo [...] como conjunto de todos los arquetipos, es el sedimento de toda la experiencia vivida por el hombre, hasta los más oscuros comienzos de éste[...] Mas no es meramente un gigantesco prejuicio histórico, sino también la fuente de los instintos, al no ser los arquetipos otra cosa que las formas de manifestación de los instintos.» (Jacobi, “Arquetipo, instinto y estructura cerebral”, pág. 41).

Escena IX

La primera acotación de la escena IX nos describe el interior de un café, el Café Colón, donde entran Max y Latino. La atmósfera llama la atención por su carácter heterogéneo y homogéneo a la vez, mezcla de sombras, música, luz y humo: *“Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos”*; *“En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión”*. Esta es la atmósfera más alucinada en lo que va de la obra. Según la acotación, en el espacio absurdo flotan las sombras que se confunden con el humo. Los seres ya no tienen figura humana y se parecen mucho a los espectros. La música, como tal, se hace presente por primera vez en la obra, a través del piano y el violín. Además su cualidad es *canalla*. Es claro que Valle se refiere a que la música es disonante, caótica, dionisiaca (anti-apolínea). La transfiguración que sufren Max y Latino al entrar alude al milagro musical de *LLM*: *“Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala-Estrella y Don Latino”*.

Quiero destacar también que “cifrar la diversidad en una sola expresión” es la esencia de la poesía en *LLM* y, asimismo, constituye la esencia de la vida: la *unidad eterna*, de la cual surge el *todo*, es esa expresión unitaria. Recordemos que *El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados*; y que *El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo*; donde la *unidad* es el Paracleto y el *Todo* es el Demiurgo. No hay duda de que la atmósfera del café nos anuncia cierta cercanía de Max al Paracleto o Dioniso. El triple ritmo de la atmósfera alucinante, sugiere ya un movimiento excéntrico, en nada parecido al movimiento de las escenas precedentes. Además, todo se encuentra multiplicado por la presencia de unos espejos empañados. Ese triple ritmo nos sugiere que el movimiento de la escena es considerable, sin llegar aun a lo vertiginoso. La pareja de bohemios encuentra a Rubén y se sientan en su mesa. Max, con el dinero que recibió a cambio de su capa, invita la cena y el champaña. Entonces Rubén lo compara con San Martín de Tours quien regala la mitad de su capa a un indigente que tiritaba de frío. Valle, por supuesto, alude al milagro de la revelación de Cristo ante el generoso soldado, quien decide convertirse al cristianismo. El tópico de la transfiguración continúa. Por el dinero que porta,

Latino se refiere a Max como “*Estrella Resplandeciente*”. Max le pide a Rubén recordar la cena y, en seguida, le pide beber vino al tiempo que escuchar alguno de sus versos: “*Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclemos el vino con las rosas de tus versos*”. Clara alusión a la última cena de Jesucristo: pan y vino “transfigurados” en su cuerpo y su sangre, que el mundo occidental recuerda en el sacramento de la eucaristía. Para nosotros, que hemos construido toda una red semántica en torno a los conceptos abstractos de apariencia y esencia, nos resulta fácil entender por *cuerpo*, apariencia (dios Padre), y por *sangre*, esencia (dios Espíritu). El Verbo, recordemos de *LLM*, enlaza a ambos. Aclaro que esto no significa que Max haya podido enlazar los antagónicos fundamentales sino que, dado su gran nivel de aniquilamiento y su cercanía a Dioniso, percibe revelaciones que no necesariamente comprende, pero que expresa.

Hacia el final de la escena, el „recuerdo“ se convierte en el principal *leitmotiv* de la conversación. Rubén recuerda unos versos que escribió en una peregrinación a Compostela en los que, a su vez, recuerda otra frugal cena de despedida con el marqués de Bradomín. Cuando Max saluda a Rubén le dice: “Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano”. La acotación final de la escena nos dice que Max *evoca el cielo lejano de París*, que los tres hablan en francés y que *recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión!*; y que *en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, Papá Verlaine*. El recuerdo, como sabemos de *LLM*, es uno de los métodos que Valle propone para llevar a cabo el retorno al origen, a la esencia, a Dioniso. En la última acotación vemos ese retorno al origen de los tres intelectuales bohemios, en tres niveles: primero, un París lejano; segundo, el París bohemio; tercero, Paul Verlaine, padre del *simbolismo* (junto con Charles Baudelaire) y uno de los principales exponentes del *decadentismo*, llamado *príncipe de los poetas* (y modelo a seguir en *LLM*). El énfasis en la “pata coja” de éste bien puede aludir a la mutilación y desmembramiento de Dioniso por parte de los Titanes (una semejanza curiosa entre Dioniso y Cristo, consiste en que al primero lo devoran los Titanes y al segundo lo devoran los Apóstoles, en forma de pan y vino, y sin embargo, ambos renacen).

Por otro lado, quiero destacar que la transfiguración de Max, en esta escena, también se verifica en el nivel de abstracción de sus palabras. En general, la conversación que se lleva a cabo entre Max, Latino y Rubén posee un alto nivel de abstracción que se manifiesta en los

conceptos expresados por los tres. Se trata de conceptos teogónicos y metafísicos. Latino se identifica de inmediato con las ideas de Rubén (aunque estos dos, en realidad, constituyen una lucha de opuestos, en la que el segundo representa una concepción teogónica seria de la existencia, y el primero una doctrina esotérica que ha deformado los conceptos de aquella), pero entre Rubén y Max se establece un nuevo antagonismo. La aparición espontánea de un nuevo antagonismo significa que Max no ha llegado a la última esencia y que tendrá que hacer una nueva renuncia para acceder a ella. El antagonismo entre Rubén y Max no se da en calidad de individuos, sino en calidad de conceptos. Max representa al principio negativo expresado en los conceptos de la *muerte* y la *nada*. Rubén al principio positivo expresado en los conceptos de la *vida* y el *todo*. Cuando éste le pregunta a aquel: “¿Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?”, Max responde: “¡Nada!”; y añade: “El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna mientras llega la muerte”. Rubén responde: “Max, amemos la vida, y mientras podamos, olvidemos a la Dama de Luto”. Hasta este momento, Max nunca había hablado de su propia muerte con tanta serenidad y resignación: “¡Tú la temes, y yo la cortejo! ¡Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia! Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano”. Esta actitud de serenidad ante la muerte es, en realidad, un rasgo exclusivo de aquella conciencia que ha accedido y comprende la esencia del mundo, es decir, el sabio. Sabemos que Max no ha alcanzado esta comprensión, porque se enfrenta a un nuevo antagonismo. Por lo tanto se trata, como en otras ocasiones lo he señalado, de una actitud similar, producto de la cercanía con una fase determinada de la curva, en este caso, la fase de Dioniso. Sin embargo, el matiz de la conciencia de Max, su cualidad esencial, ya ha quedado de manifiesto a lo largo de la obra: su conciencia busca la pérdida de apariencia y la ganancia de esencia, o pérdida material y ganancia espiritual; es decir, busca la nada, la muerte. Cuando Latino, por ejemplo, según su matiz, intenta convencer a los otros dos de no gastar el dinero en bebidas caras sino en bebidas baratas y arguye que “hay que pensar en el mañana”, Max responde categórico: “¡No pensemos!”. Expresión que sugiere no pensar de manera cronológica; lo que se traduce en pensar de manera intuitiva. Ésta es congruente con el poder dionisiaco de la música. Latino, aunque miserable, posee un matiz que le impide desprenderse de las cosas materiales.

La calidad abstracta de esta escena y de la conversación queda subrayada cuando Rubén menciona la rama más abstracta del conocimiento, las matemáticas, pero refiriéndose a unas

matemáticas no terrenales sino celestes: “Yo también estudio las matemáticas celestes”, explicándole a Latino que no sólo hace versos. Ambos dicen ser adeptos de la *Gnosis* y la *Magia* (ya estamos en los terrenos abstractos de la matemática y de la metafísica). Se hace referencia a números y a entidades divinas. Por ejemplo, los cuatro elementos fundamentales de la creación (el “Cuatrivio”): *Mar y Tierra, Fuego y Viento*. Para Rubén éstos son “divinos monstruos”; clara alusión a los Titanes y a los dioses olímpicos, pues afirma además que son *Conciencias y Eternidades*. Latino está de acuerdo y añade: “¡Indudable! ¡Conciencias, Voluntades y Potestades!”. Esos tres elementos, a saber, los cuatro *Elementales*, la *Conciencia* y la *Eternidad*, constituyen los fundamentos cosmogónicos tanto en *LLM* como en *ENT*. Para nosotros no son conceptos ajenos; guardan absoluta correspondencia con los términos, *infinito, conciencia, unidad*, o Padre, Hijo, Espíritu, respectivamente. Es toda una ironía vallesca que la verdad suprema salga por boca de Latino; me refiero al *principio de inducción* (se entiende que Latino sólo repite, como el loro de Zaratustra, frases que memorizó de Madame Blavatsky). Cuando Max afirma categórico que la Nada es eterna (frase que encierra otra gran verdad dionisiaca), Latino asiente y responde: “Y el fruto de la Nada: los cuatro Elementales, simbolizados en los cuatro Evangelistas. La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!”. En otras palabras, *El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo*, como afirma *LLM*.

El Número es sagrado, además, porque es una forma de quietud y esencia, una abstracción capaz de contener o explicar una enorme cantidad de fenómenos particulares, igual que el símbolo y la metáfora. En el diálogo metafísico de los tres intelectuales y por debajo de las palabras de cada uno, podemos ver la presencia de la misma cosmogonía. La *Nada* que defiende Max es un concepto idéntico al de *Eternidad*, que defienden Rubén y Latino. Para Max la *Nada* es eterna; y Latino está de acuerdo, pero añade que también es eterno el fruto de la *Nada*, o sea, los cuatro *Elementales* y toda la *Creación*; pues ésta y aquellos se desprenden de la *Nada* o su equivalente, la *Unidad*. Ya dije que esta es la verdad suprema que Max aún no comprende; pues sólo defiende el valor de la *Nada*, del principio negativo, pero es incapaz de ver el valor de la *Creación*, el principio positivo representado, por ejemplo, en *el mañana*. Como señalé, ese principio positivo también está representado por Rubén que se niega a hablar de la *Dama de Luto*.

Otra gran prueba del antagonismo entre Max y Rubén es que éste cree en un renacer o vida después de la muerte, o sea, en Cristo. A la pregunta de aquel de si es creyente, Rubén responde: “¡Yo creo!”. A la pregunta de si cree en Dios, vuelve a responder: “¡Y en el Cristo!”. A la pregunta de si cree en la llamas del Infierno, contesta: “¡Y más todavía en las músicas del Cielo!”. Max, en cambio, afirma no creer en la vida después de la muerte: “Para mí, no hay nada tras la última mueca”. De nuevo la exaltación de la *Nada*. Max expresa una verdad, pero no toda la verdad; pues, en efecto, después de la muerte está la *Nada*. Lo que ignora es que después de la *Nada* está la *Vida*. No debemos pensar, por esto, que Rubén es más sabio que Max, porque aquel, en última instancia, también niega el principio negativo, al creer que después de la vida hay más vida. Su negación del principio negativo queda representada al principio de la escena cuando ve la “figura espectral” de Max acercándose; la acotación entonces apunta: “Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso Rubén Darío. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad”.

Por tanto, es legítimo suponer que ambos poetas tienen una visión parcial de la verdad. Igual que en *LLM* la tienen el *quietista* y el *panteísta*. Hay que recordar que, aunque ambos se juntan en el infinito, ambos quebrantan el *Divino Ternario* (el *principio de inducción*). Max es un quietista y Rubén es un panteísta; en el infinito van a juntarse, pero por ahora no se comprenden. Sin embargo están en el mismo nivel de conciencia: la conciencia de sus propios *matices* y, por tanto, de todas las vidas que comparten dichos *matices* (hay que recordar que el *matiz* implica un grado de esencia con alto nivel de abstracción). Por esta razón, entre ambos hay una relación de hermandad; al saludar, Max le dice a Rubén: “¡Salud, hermano, si menor en años, mayor en prez!”, poniendo de relieve que el panteísta goza de fama y el quietista no.

Así pues, al ir perdiendo todas sus pertenencias, materiales y no tan materiales, Max Estrella se está desmembrando. En esta ocasión, una parte de sí, su capa, se convierte en cena y vino para tres. Está perdiendo a otro hermano, Rubén. Vemos que ha perdido todo pensamiento del futuro, ligado a los fines egoístas. Max está, pues, en pleno proceso de transfiguración hacia lo abstracto; de aquí su apariencia espectral. Comprende perfectamente su propio matiz, su propia esencia; pero aun no es capaz de comprender el matiz de Rubén. Si

ha de seguirse aniquilando tiene que resolver este conflicto. Por el momento, ya se le mostró la verdad suprema del *principio de inducción* a través de Latino, ¡eironéia! Ahora tiene que comprenderla asimilándose al principio de acción. Antes, por supuesto, necesita acceder al principio de negación en estado puro, el dolor de Dioniso. Y su nostalgia por el origen nos sugiere que hacia allá se encamina.

Escena X

La escena X plantea una situación de mayor oscuridad que la anterior. Estamos a la intemperie en un paseo con jardines. Reina el silencio y el lento caminar de las prostitutas. La oscuridad se hace más patente al pasar las luces de un auto. En las bancas del paseo hay “bultos” durmiendo; vamos a la primera acotación:

Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. Max Estrella y Don Latino caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.

Tal vez el movimiento de esta escena es más lento que el de la anterior pero, en ésta, aunque la cualidad de los personajes sigue siendo espectral, su fealdad es mayor (*merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas*). Una de las prostitutas que se acerca a la pareja de bohemios está vieja, no tiene dientes y está pintada de albayalde. La otra, La Lunares, es joven pero pingona, y platicando con Max asegura ser “muy negra y muy fea”. La principal clave para entender esta escena nos la da la acotación, cuando la Vieja Pintada está seduciendo a Latino para internarse con él en la oscuridad de los árboles: “Se lo lleva sonriendo, blanca y fantasmal. Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. Parodia grotesca del Jardín de Armida. Mala Estrella y la otra prójima quedan aislados sobre la orilla del paseo”. Como sabemos, en la *Jerusalén liberada*, de Torquato Tasso, Armida representa el mal, pues es hechicera y reina de Damasco, pueblo que representa la tierra de los infieles. El héroe es Rinaldo, caballero cruzado que va liberar Jerusalén del poder de aquellos. Armida trata de seducir a Rinaldo con sus artes, pero resulta seducida por éste. En esencia, estos son

los roles que juegan Max y la Lunares. Ésta pretende seducirlo e internarlo en lo profundo del jardín, que simboliza el enajenamiento del hombre; aquel se resiste a sus encantos.

La lucha de contrarios que se establece en esta escena consiste, pues, en la oposición *inconsciencia vs conciencia*. La seducción, en sí misma, nos remite al pecado de la carne,⁴² la *lujuria* que, en *LLM*, peca contra la divinidad del Padre, pues consiste en puro deseo carnal, ausente de las ansias de perpetuar la vida (*LLM*, 92-93). La Lunares toma la mano del poeta y la pasa por sobre sus hombros y sus senos, pero sin éxito. Entonces le dice: “Vamos a situarnos en un lugar más oscuro. Verás cómo te cachondeo”; y Max responde: “Llévame a un banco para esperar a ese cerdo hispalense”. La Lunares también nos remite, en cierto sentido, a la figura de la Magdalena, pues asocia a Max con Jesucristo al reconocerle, por llevar el pelo largo, su calidad de poeta: “¿En qué lo has conocido?”, pregunta Max y la Lunares responde: “En la peluca de Nazareno”. Incluso Max la disculpa al decirle: “¡Te ganas honradamente la vida!”. Desesperada por no ver resultados, le confiesa que se está enamorando de él: “Inténtalo [se refiere a camelarla o seducirla] para ver lo que sacas. Te advierto que me estás gustando”. Cuando se entera que además de hacer versos sabe tocar la guitarra, cae rendida a sus pies y reafirma: “¡Me estás gustando!”. Al final de la escena, mientras dialogan Max y la Lunares sentados en una banca del paseo, la acotación señala: “De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de Don Latino”. Se confirma, de esta manera, la calidad de individuo enajenado de éste, pues ha dejado conducirse a lo profundo y oscuro del jardín. La oscuridad de éste representa exactamente lo opuesto a la oscuridad de las escenas, es decir, *inconsciencia*. Pues el jardín pertenece al dominio de las prostitutas que, a su vez, representan el pecado de la carne y el egoísmo estéril de los placeres.

La brasa del cigarro, emergiendo de la oscuridad constituye una reelaboración de aquella metáfora empleada en *LLM*, para explicar el milagro musical de las palabras, en la que vemos una cisterna en medio de la noche y una estrella temblorosa reflejándose en la superficie del agua:

⁴² Según *LLM* los tres pecados del hombre están asociados a las tres entidades divinas, Espíritu, Hijo, Padre, y son: el pecado del Mundo (o mudanza), el Demonio (orgullo, ego, yo) y la Carne (lujuria estéril). La *mudanza* es el contrario de la *quietud* (Espíritu); el *yo* es el contrario del *todos*, y se opone al enlace o amor (Hijo); la *lujuria*, por no procrear vida, es contraria del *infinito* (Padre). (*LLM*, “Exégesis trina”, apartado IX).

Por eso han de ser las palabras del inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: Un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta. Todos los ojos verán la estrella como una simiente de oro en el fondo de las aguas negras pero en el halo misterioso cada mirada penetrará con una visión distinta (LLM, 39).

Este es el significado del concepto de *símbolo* como lo entiende Nietzsche (y como lo entiende Jung; es decir, como la concreción consciente del arquetipo⁴³), que consiste en una creación artística y concisa (elemental, unitaria, monolítica) capaz de generar infinitas imágenes afines en el pensamiento de quien la contempla. Al respecto, Nietzsche afirma lo siguiente (la cita es larga pero imperiosa ya que está escrita en términos literarios y, por tanto, carente de definiciones formales; los corchetes en cursivas son observaciones mías):

“Entre la validez universal de su música [*la música de la tragedia*] y el oyente sensible a lo dionisiaco, la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, a la vez que despierta en aquél la apariencia de que la música no es más que un excelso procedimiento de exposición orientado a insuflar vida en el mundo plástico del mito. Confiando en esta noble ilusión, la tragedia puede ahora mover sus miembros al compás del baile ditirámico y entregarse sin reserva a un orgiástico sentimiento de libertad al que, en cuanto música en sí [*la música en sí, equivale a la cosa en sí, la esencia de las cosas*], no se atrevería lujosamente a ofrecerse sin esa ilusión protectora. El mito nos protege de la música a la vez que sólo él garantiza su suprema libertad. Esto es así porque, como contrapartida [*aparece la paradoja*], la música confiere al mito trágico una significación metafísica de una penetración y persuasión [*capacidad de simplificación y universalidad*] tan grandes que jamás podrían ser alcanzadas con la simple acción de la palabra y la imagen; gracias a ella, en concreto, el espectador de la tragedia se ve asaltado por ese certero presentimiento de un placer supremo, al que conduce un camino jalonado por el ocaso y la negación, de tal suerte que él cree oír que el abismo más profundo de las cosas le habla a él en un lenguaje perfectamente inteligible.

[...]Es aquí donde entre nuestra excitación musical más intensa [*se refiere a la excitación del espectador dionisiaco de la tragedia*] y la música se interponen el mito trágico y el héroe trágico: ambos no son en el fondo más que un símbolo de los fenómenos más universales, que

⁴³ Jacobi explica: “En este sentido, Jung define también al símbolo como «esencia y trasunto de la energía psíquica». Por ello no se puede encontrar jamás al «arquetipo en sí» de un *modo directo e inmediato*, sino tan solo *mediato*: cuando se manifiesta en la imagen arquetípica, en el símbolo, así como en el síntoma y el complejo. Mientras permanece inconsciente no cabe afirmar nada acerca de él; por ello, toda afirmación acerca del arquetipo es mera deducción.

[...]Un símbolo no es nunca completamente abstracto, sino que siempre está, al mismo tiempo, «encarnado». Por este motivo, la psique traduce y representa incluso las relaciones, situaciones o ideas más abstractas de índole arquetípica, mediante figuras especiales, imágenes, objetos, etc. (que pueden ser tanto de índole concreta, como por ejemplo figuras humanas, animales y vegetales, o también abstractas, como el círculo, el cubo, la cruz, la esfera, etc.); o al menos mediante procesos expresados en imágenes. Esta energía creadora de imágenes por parte de la psique humana es la que traduce el arquetipo de la «lucha entre la luz y las tinieblas, o entre el bien y el mal» en combate del héroe con el dragón (un motivo arcaico en muchas cosmogonías), plasmándole así en un acontecer vertido en imágenes; o el arquetipo de la «idea de muerte y resurrección» en imágenes correspondientes al curso de la vida de un héroe o en el símbolo del laberinto, convirtiéndose así en creadora del ilimitado reino de los mitos, cuentos, fábulas, epopeyas, baladas, dramas, novelas, etcétera. (Jacobi, 74-75).

sólo pueden expresarse directamente por la música. Al ser símbolo, si sólo sentimos como seres puramente dionisiacos, el mito, carente de efectos y difuminado, pasaría a ser entonces dejado de lado, sin poder en ningún momento impedir que ofreciéramos nuestro oído al eco de los *universalia ante rem* [universales que están antes de la cosa] [*es decir, la esencia*]. Es aquí donde, con la ayuda balsámica de una ilusión benefactora, irrumpe sin embargo el poder de lo apolíneo orientado a restablecer al individuo casi hecho pedazos [...] Por muy poderosamente que nos invada aquí la compasión, en otro sentido este sentimiento también nos mantiene a resguardo del dolor originario del mundo, del mismo modo que la imagen simbólica del mito nos preserva de la intuición directa de la Idea suprema universal, y el pensamiento y la palabra nos protegen del irrefrenable desbordamiento de la voluntad inconsciente.

[...] Así es como lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y suscita nuestro embelesamiento por los individuos; liga a ellos nuestros arrebatos compasivos; a través de ellos satisface ese sentido de la belleza sediento de formas excelsas y sublimes; hace desfilar ante nuestros ojos imágenes vitales y nos insta a comprenderlas a la luz del meollo vital latente en ellas. Provisto de la ingente fuerza de la imagen, del concepto, de la doctrina ética y del impulso compasivo, lo apolíneo tira con fuerza del hombre hacia arriba para que no caiga en su autodestrucción orgiástica, disimulando la universalidad del proceso dionisiaco e induciéndolo al delirio de ver una imagen aislada del mundo (por ejemplo, Tristán e Isolda), y de que sólo la *verá* mejor y más íntimamente *bajo la mediación de la música*.

[...] Mientras la música nos obliga a ver más y con mayor intensidad hacia el interior que lo normal, así como a observar los acontecimientos que se desarrollan sobre el escenario como al trasluz de una tela delicadamente tejida, nuestra mirada espiritualizada, dirigida al interior de los fenómenos, contempla el mundo del escenario infinitamente ensanchado e iluminado como desde dentro.

(Nietzsche, 223-229).

En este último párrafo de la cita, está implícita la metáfora de la cisterna y la estrella reflejada; del punto de luz y el halo a su alrededor. Un poco más adelante, Nietzsche concluye con una gran paradoja: *“De este modo, la intrincada relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia bien podría simbolizarse por medio de esta alianza fraternal entre ambos dioses: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero Apolo, finalmente, habla la lengua de Dioniso: es así como se alcanza el fin supremo de la tragedia y del arte en general.”* (Ídem, 229). Esta paradoja es idéntica a la que aparece en el *principio de inducción matemática* entre el uno y el infinito, e idéntica también a la relacionada con los fundamentales teogónicos de Espíritu y Padre en *LLM*. Dioniso representa al principio de negación y Apolo al principio de acción.

Pero volvamos a la escena X de *Lucas*. La brasa del cigarro en medio de la oscuridad es todo un símbolo. Es el punto luminoso y el halo; es la circunferencia y el centro. Y, dentro del contexto de la escena X, representa de manera indudable la enorme cercanía de Max a la *esencia de todas las cosas*. Es importante destacar que Max nunca se internó en lo oscuro de

los árboles y siempre se mantuvo sobre el paseo. La metáfora del cigarro en la oscuridad significa aquí cercanía y no llegada a la fase de Dioniso porque, al final de la escena, si bien domina la oscuridad, es posible ver, además de la brasa, otras luces: “Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja”. De tal manera que la oscuridad no es absoluta. Por otro lado, el movimiento sigue siendo pausado. La escena está muy lejos de ser vertiginosa.

Por el incremento en el nivel de oscuridad, por el incremento en la fealdad de los seres, por la calidad fantasmal o espectral de éstos y por los movimientos pausados, *sutiles* y *clandestinos*, podemos pensar en esta escena como la entrada al Hades⁴⁴, el inframundo de los antiguos griegos. De hecho, entre las escenas X, XI y XII hay una configuración muy semejante a la de aquel, que está dividido en tres regiones destinadas a tres tipos diferentes de muertos: los Campos de Asfódelos, el Tártaro y los Campos Elíseos. La primera región estaba destinada a los muertos que habían llevado una vida mediocre y vulgar, las almas que no eran ni virtuosas ni viles; la segunda estaba destinada a las almas viles, y la tercera a las almas virtuosas y heroicas. El doble simbolismo del paseo y de los jardines, como conciencia e inconsciencia, nos sugiere que la escena X, por la que atraviesa Max, el poeta virtuoso y sabio, constituye los Campos de Asfódelos en donde moran las almas de los enajenados e inconscientes iguales a Latino. Vamos a ver qué coincidencias encontramos entre las dos últimas regiones del Hades y las dos escenas siguientes.

Escena XI

La escena XI es la que contiene el mayor número de personajes en primer plano; suman trece: Max, Latino, la Madre, el Empeñista, el Guardia, el Tabernero, la Portera, el Albañil, una Vieja, la Trapera, el Retirado, el Sereno; mas un niño muerto. En la calle hay una madre con su hijo muerto en brazos, que grita del dolor de haberlo perdido. Es la primera vez, en

⁴⁴ Según Károly Kerényi, Heráclito identificaba al dios Hades con Dioniso: “Heráclito, encontrándose con la fiesta de la *falofovia*, en la que se desfilaba con falos, comentó en un fragmento conservado: «Si no ordenasen la procesión en honor del dios y le dirigiesen la canción fálica, sería el más desvergonzado de los comportamientos. Pero Hades es el mismo que Dioniso, para quien cantan y se comportan como bacantes». (Citado en Kerényi, K. (1976). *Dionysos: Arquetypal image of indestructible life*. Princeton University Press. pág. 239). Según Kerényi, uno de los epítetos de Dioniso era Ctonio, “subterráneo”; y quienes entraban en contacto con los Misterios eleusinos debían estar familiarizados con dicha identidad.

toda la obra, que vemos la muerte de alguien. Además se trata de una muerte violenta y, más aun, de la muerte de una criatura inocente. Estos tres elementos, por sí solos, incrementan de manera radical la fealdad de las circunstancias, que va en aumento escena tras escena, alcanzando aquí el nivel de horror. Alrededor de la Madre, un grupo de vecinos, dividido en ricos y pobres, dialogan expresándose a favor o en contra de la violencia de la policía y de la violencia del pueblo explotado. Max y Latino contemplan, sin intervenir, el drama trágico: por un lado, la eterna lucha de contrarios entre ricos y pobres, representada en los vecinos que discuten; por el otro, el supremo dolor de la Madre, con su hijo muerto en brazos, *la sien traspasada por el agujero de una bala*. „Madre“, por sí sólo, es un concepto que implica, al mismo tiempo, lucha y unión de contrarios: la lucha consiste en la relación de descendencia; la unión consiste en el instinto que los hace depender al uno del otro. En cuanto a la lucha, Valle la hace más intensa al presentarnos al niño muerto como un varón. Pero nosotros, junto con Max y Latino, contemplamos el intenso sufrimiento de una madre que acaba de perder a su hijo. Por tanto vemos la lucha Vida-Muerte. Además, la Madre está en conflicto con los victimarios directos de su hijo, es decir, la policía o los jóvenes derechistas de la *Acción Ciudadana*.

Otra lucha, es la que ya conocemos entre Latino y Max. Tenemos, pues, seis luchas de contrarios y todas se turnan de manera sucesiva el primer plano. Es decir que, en el conjunto de la escena, las seis poseen la misma importancia. Entre todas ellas y los trece personajes, la escena adquiere la calidad de máxima agitación en toda la obra. Estamos ya ante ese movimiento vertiginoso que precede el estado de máxima quietud, que transita la conciencia o el alma hacia el destino final de su aniquilamiento absoluto. Movimiento del cual nos habla Valle en *LLM*, incluso, en uno de sus aforismos o glosas en el capítulo “El quietismo estético”: *Todas las cosas se mueven por estar quietas, y el vértigo del torbellino es el último tránsito para su quietud. Atracción es amor, y amor es gracia extática (LLM, 98)*. Ya sabemos que Max está siendo atraído hacia la quietud, esencia o unidad primordial; que en esta atracción, va a conocer todos los tipos de lucha de contrarios que existen; y que este enlace de conocimientos constituye el máximo nivel de amor: el *amor con aniquilamiento renuncia y quietud*.

En la curva del proceso estético originario estamos en la parte baja, muy cerca del punto inferior que representa a Dioniso. El intenso dolor que padece la Madre se hace patente en las palabras de Max, de manera particular, en tres ocasiones: “¡Me ha estremecido esa voz trágica!”, al principio de la escena; después, “Esa voz me traspasa”; y luego, “¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!”. La voz, primero, lo estremece; después, lo traspasa y, al final, le comunica todo su dolor trágico. Vemos tres niveles de comprensión intuitiva a través únicamente del sonido de una voz que contiene el más intenso de los dolores (supongo que es el más intenso de los dolores porque, para muchos antropólogos, la unión entre madre e hijo, que en gran medida ha permitido la supervivencia del *homo sapiens* y que se verifica incluso en todas las especies animales desarrolladas, es el vínculo natural más fuerte entre dos seres humanos). La Madre, por ejemplo, grita: “¡Verdugos del hijo de mis entrañas!”; y luego: “¡Que me maten como a este rosal de mayo!”, y luego: “¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!”. Esto último, pareciera que se lo grita a la gente reunida en la calle que opina y defiende su propio y miserable punto de vista. Al escuchar estas opiniones, Max está casi en el punto de máximo dolor y le pide a Latino que lo saque del infierno: “Latino, sácame de este círculo infernal”. Llama la atención la referencia al *círculo* (junto con la *recta*, el máximo símbolo de *LLM*) y al *Infierno*. Entonces se escucha el ruido atronador de una descarga de fusiles y la Madre grita: “¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!”. La acotación subraya: “Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos”. ¡Estamos en el momento de máxima confusión, de máximo temor y de máximo ruido! ¡Esos fusiles han acribillado (es la segunda muerte de la obra) al paria catalán de la escena VI! ¡Y vemos el tercer gran abrazo de la obra! ¡La Madre abraza el cadáver de su hijo! No hay duda; en este momento Max ha accedido a la conciencia del máximo dolor y exclama: “¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!”, frase que representa, como dije arriba, la perfecta comprensión intuitiva del dolor de la Madre, en el cual se han sumado dos muertes: la de una criatura inocente y la de un hombre justo.

La Madre representa el principio de acción en estado puro (la vida); el cadáver de su hijo representa el principio de negación (la muerte). Estos son los dos antagónicos más abstractos posibles. La ira y la muerte juntas representan el dolor supremo de Dioniso. Max ha conseguido su aniquilamiento absoluto y, por tanto, el *amor con aniquilamiento y quietud*. Ha

podido comprender los dos antagónicos fundamentales reconciliados en una sola unidad, representada en la Madre abrazando fuertemente a su hijo muerto (imagen simbólica, con alto nivel de concreción, que es una reelaboración del círculo). Ha accedido a la conciencia del eterno *principio de inducción*. Max está en el punto más bajo de la curva del proceso estético originario. Y a partir de aquí sabemos que comienza el ascensión.

Unos instantes después del ruido de los fusiles y del fuerte abrazo de la Madre a su hijo muerto, baja por la acera el Sereno. El Empeñista le pregunta qué ha sucedido, y aquel responde: “Un preso que ha intentado fugarse”. Max escucha y recuerda al paria catalán que sabía su fin. Exclama: “¡Me muero de rabia!”. Valle nos hace saber aquí que a la conciencia del dolor le corresponde la vivencia de éste, reafirmando que Max está aniquilado. Una prueba está en la acotación que describe al Sereno: “*El farol, el chuzo, la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas por la acera*”. Podemos ver que el Sereno ya no es un individuo, y que se ha convertido en un conjunto de cosas: un farol, un garrote, una capa con capucha, unos zapatos de madera y el sonido rítmico de la madera contra el piso. Esto es lo que Max “ve” en su mente cuando escucha ese *trote de madreñas*. Su aprehensión de la esencia del mundo lo ha llevado a comprenderse y a comprender al individuo como una entidad cuya esencia es idéntica a la *esencia de las cosas*. Max ha trascendido su anterior estado de fusión con *todas las vidas* y ahora ha alcanzado la fusión con *todas las cosas*. Ha accedido al núcleo de todas ellas, al corazón del mundo, al Uno primordial y, por tanto, a la conciencia del *principio de inducción*, que dicta que los opuestos primordiales están unidos de manera eterna.

Otra prueba de que Max ha alcanzado la comprensión de la esencia del mundo, consiste en el cambio sustancial que se verifica en su ánimo y en sus palabras hacia el final de esta escena, con respecto al inicio de la misma. Al principio expresa un conocimiento adquirido, básicamente, en las escenas VI (*amor con dolor*) y VIII (*amor con gozo*), que consiste en la idea de que *todos* son unos canallas, y de que él mismo y los poetas también lo son: “¡Canallas!... ¡Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!”. Ese *¡Canallas!* parece ir dirigido hacia la policía. Luego, ese *¡Todos!*, nos sugiere que todos son canallas, y vemos que está expresado en tercera persona; por tanto Max no se incluye en él. En la tercera exclamación vemos que dentro de los *canallas* Max incluye a los poetas y que se incluye a sí mismo en ese *nosotros*. Notamos la siguiente progresión: *canallas ellos, canallas todos,*

canallas todos y yo. En la progresión se verifica el aniquilamiento del *yo* de Max. Hasta aquí Max está consciente de su esencia de canalla. En este punto el *yo* de Max está unido a todas las vidas (*amor con gozo*) pero comienza a contemplar el supremo dolor de Dioniso. En este mismo momento la Madre nos anuncia el elevado nivel del dolor de la escena: “¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas!”. Más tarde, en el momento en que la Madre escucha los fusiles, abraza a su hijo y grita que la maten, Max comprende todo el dolor de Dioniso y se convierte en dicho dolor, exclamando: “¡Me muero de rabia! Estoy mascando ortigas”. Al mismo tiempo, comprende que el Sereno es, en esencia, un conjunto de cosas y, por lo tanto, comprende que también lo es él y todos. Su *yo* se encuentra al mismo nivel que las cosas y, más aun, se ha convertido en *todas las cosas*. Propiamente, ya no existe. Este punto marca su aniquilamiento, su pérdida absoluta de concreción. Su conciencia sólo contempla el dolor primordial; por eso sigue diciendo: “La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco”. Se hacen patentes las alusiones a lo negro, lo menguado, lo infernal y estéril. Y hablando del círculo dantesco, continúa: “Rabia y vergüenza”.

Mucha atención aquí; si nos fijamos bien, estos dos conceptos (*rabia y vergüenza*) constituyen dos contrarios. Tanto que representan los dos polos de ese círculo dantesco. Si recordamos, Dioniso constituye una paradoja: es dolor porque implica dos contrarios; luego entonces, si es dolor, también tiene que ser su contrario, o sea, placer. Siempre que queramos aislar su dolor primordial se nos va a aparecer su placer primordial (recordemos que Nietzsche concluye que Dioniso y Apolo son cómplices de su propia confrontación). La rabia o ira es un impulso instintivo; representa lo abstracto, el principio de negación, el dolor primordial. La vergüenza es un sentimiento que manifiesta la represión consciente de un impulso inconsciente.⁴⁵ Ella representa lo concreto, el principio de acción, el placer primordial. La rabia encarna lo dionisiaco; la vergüenza encarna lo apolíneo. En la primera domina lo instintivo-inconsciente y en la segunda lo racional-consciente. En las palabras de Max, que sólo hacían referencia al principio de negación, de pronto aparece el principio de acción representado en el concepto de *vergüenza*. Este momento representa el instante genesiaco y

⁴⁵ De ocho connotaciones que nos da la RAE sobre el término *vergüenza*, la primera la define como: “f. Turbación del ánimo, que suele encender el color del rostro, ocasionada por alguna falta cometida, o por alguna acción deshonrosa y humillante, propia o ajena”.

eterno en que el Paraclete y el Demiurgo se unen. El Infinito y el Uno se juntan en una sola entidad eterna, que se expresa a través del *principio de inducción*. Max logra reconciliar, por la conciencia de este principio eterno, al Espíritu y al Padre. A partir de aquí comienza el ascenso y el renacer de Max. Las palabras que pronuncia en seguida nos informan también un cambio repentino en su estado de ánimo: “Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojjanga”. Nos sigue hablando de su muerte y, sin embargo, aparece la *satisfacción*. Padece un dolor placentero (el éxtasis de *LLM*). Y entonces descubrimos cómo aparece, de nuevo, el sentido de la otredad, el orgullo, el *yo*; pues Max se distancia y se diferencia de todos aquellos inconscientes que participan en la *trágica mojjanga* o cotidianidad deformada por la poderosa inercia de los días. La gente que está a su alrededor, incluyendo a Latino, vuelve a ser opuesta a él, vuelve a tornarse *canalla*: “¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos”; y un instante después consigue ascender más y, por tanto, ganar más sentido de la individualidad y la razón, y corrige: “Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura por entregas”. Entiende a Latino como el peor de los canallas porque, estando inmerso en el mundo canalla y material, posee tan sólo unas cuantas y ridículas pertenencias. De paso entiende que la literatura por entregas nada tiene que ver con la trascendencia que busca el arte, pues se mueve por el principio vil de la ganancia económica. Finalmente, en tono ya humorístico, invita a Latino a que se regenere, igual que ha hecho él, pero saltando al vacío desde el Viaducto: “Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo”. El *ego* de Max ha renacido. Se manifiesta como una ganancia en la conciencia de la otredad; primero logra diferenciarse de toda una masa de individuos y luego logra diferenciar a los individuos de dicha masa.

El supremo dolor de Dioniso queda representado en el dolor trágico de la Madre. La Madre es un símbolo universal desde la antigüedad. Por citar un solo ejemplo válido para occidente, puedo referirme al mito griego de Deméter y su hija Perséfone que es raptada por Hades. Deméter simboliza a la madre tierra, con toda su fertilidad pero también con toda su esterilidad: primavera e invierno. Es fértil cuando su hija regresa a su lado, y estéril cuando se va. En el caso de *Luces*, la Madre nunca se separa de su hijo muerto; siempre lo tiene en sus brazos. Este es el gran símbolo vallesco de la reconciliación de los contrarios fundamentales: la Vida enlazada a la Muerte, Apolo enlazado a Dioniso, el Padre unido al Espíritu. Un enlace

de dos que se transforma en unidad, a través de un fuerte abrazo. En este enlace encontramos el estado supremo de quietud, la eternidad del Uno o, lo que es lo mismo, la conciencia del *principio de inducción*, que nos dice que el Uno se transforma en Infinito, el Espíritu en el Padre, Dioniso en Apolo, la Muerte en la Vida, y viceversa. Se trata del *instante genesiaco* y *eterno* del que nos habla *LLM*. Estamos ante la paradoja originaria, ante el *Conflicto originario* de *ENT*. Y estamos también ante el héroe que ha podido enlazar, por medio de la conciencia, a los dos opuestos fundamentales. En este momento, Max ha conseguido el *amor con aniquilamiento, renuncia y quietud*; ha podido descender al Tártaro y salir victorioso del reino de Hades.

Escena XII

Por fin estamos, de nuevo, en la escena XII. Voy a empezar citando la última glosa de *LLM*, en “La piedra del sabio”: *Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el áureo símbolo de la piedra del sabio*. Si nos fijamos bien, en la primera acotación de esta escena, a través de varios símbolos, confirmamos que, en efecto, en la escena pasada Max estuvo en la oscuridad más profunda y aquí, poco a poco, emerge de ella: “Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. Don Latino y Max Estrella filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida”. Por la descripción, se entiende que la iglesia barroca está al fondo de una calle *ascendente* (en costanilla), *uniendo* dos aceras en forma de ángulo (rinconada). Las dos aceras simbolizan los contrarios fundamentales; la iglesia simboliza la unión de éstos, la unidad eterna; y la calle ascendente simboliza renacimiento. La luna clara sobre las campanas negras es una reelaboración de la metáfora de la cisterna y la estrella reflejada en el agua. En este caso la luna es un enorme punto luminoso que alude a la resurrección. En este sentido, el cielo se torna cada vez más claro, más blanco. A los signos de renacimiento asociados con la luz, se añaden los asociados con el sonido. El trinar de los pájaros es uno de los más significativos (es uno de los primeros sonidos que escuchamos al despertar). Este sonido es uno de los factores que le indica a Max que está amaneciendo: “¿Debe estar amaneciendo?”; Latino: “Así es”.

Inmediatamente al empezar el diálogo nos damos cuenta que Max no puede moverse. Más tarde nos damos cuenta que, en realidad, los dos personajes nunca se apartan del quicio de la puerta de la vecindad donde vive Max. Esta condición del héroe va a constituir el principal signo de toda la escena: el estado de quietud. La suprema quietud ya la alcanzó en la escena pasada, en el momento de máximo caos; ahora se trata de una condición consecuencia de aquella causa. Me refiero a que el movimiento casi nulo de esta escena representa la *serenidad* o *consuelo metafísico* propios de aquella conciencia que alcanza la comprensión de la esencia del mundo o sabiduría dionisiaca. Esa ausencia del terror de la muerte que Nietzsche vio (igual que vio Platón) encarnarse, en su forma más desarrollada, en el daimón Sócrates. Éste, según Platón, pudo haber evadido fácilmente la sentencia del tribunal ateniense al exilio y a la muerte, de no haberse burlado de dicho tribunal, al proponer ridículas sentencias para sí mismo, y haber pedido perdón públicamente⁴⁶. Al contrario, Sócrates acepta la sentencia del tribunal e, incluso, se refiere a la muerte como una bendición, pues está seguro que su alma morará en el Eliseo junto a las almas de los héroes. Nietzsche establece la posibilidad de que el destierro y la muerte fueron una auto-imposición plácida⁴⁷ del propio Sócrates.

En la escena XII de *Luces*, Max no tiene fuerzas ni para levantarse porque se está muriendo, biológicamente hablando. Y vemos que, como Sócrates, no experimenta el temor natural por la muerte, cuando alude de nuevo al mito del buey Apis (ya hablamos de su doble simbología de fertilidad y muerte) en tono irreverente y humorístico: “¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos”. Los primeros signos de placer y humor, después de experimentar el dolor primordial de Dioniso, aparecieron en sus palabras hacia el final de la escena anterior, lo mismo que su ego, y en esta escena siguen aumentando. Esta placidez se va a manifestar, por otra parte, como la aparición en su mente de

⁴⁶ Cfr. Platón. *Diálogos. Apología*. “Luego de la sentencia”. Madrid: Gredos, 2003.

⁴⁷ “Quien en los escritos platónicos haya advertido apenas un hálito de esa ingenuidad y seguridad divinas de la orientación vital socrática, sentirá también cómo el prodigioso motor del socratismo lógico, por así decirlo, está en funcionamiento *detrás* de la figura de Sócrates, y cómo es preciso entreverlo a través de Sócrates como si fuera una sombra. Que él mismo entrevió esta relación lo evidencia la digna seriedad con la que él por doquier, incluso ante sus jueces, buscó legitimar su vocación divina. [...] cuando por primera vez fue llevado ante el foro del Estado helénico, no quedó más que una única forma posible de condena: el exilio. [...] Ahora bien, el hecho de que se le condenara no sólo al destierro, sino a morir, parece que fue una imposición del propio Sócrates, quien, en posesión de todas sus facultades y privado del pavor natural ante la muerte, se dirigió hacia ella con la misma placidez que, según describe Platón, manifestaba cuando, despuntando el nuevo día, era el último de los bebedores en abandonar el banquete; a sus espaldas quedaban, ya dormidos sobre los bancos o postrados en el suelo, sus compañeros de mesa...” (Nietzsche, 179-180).

concepciones abstractas en torno a la idea de *belleza*. Y estas concepciones se irán haciendo cada vez menos abstractas. Hacia el final de esta escena, Max va a concebir una imagen clara y precisa de extremada belleza. Quiero subrayar que aquí la curva del proceso estético originario no se va a verificar como la aparición concreta de un *símbolo*, un *poema lírico* y un *héroe* (las tres principales fases de la etapa ascendente), sino como la aparición, en la conciencia de Max, de tres categorías conceptuales cuyos niveles de abstracción van a corresponder a los niveles de cada una de las tres fases susodichas de la etapa ascendente. En el caso del punto más alto de esta segunda etapa de la curva, que corresponde al héroe, Max lo va a concebir de manera conceptual pero, al final, también lo va a concebir en términos visuales.

Estamos, pues, en la parte ascendente de la curva del proceso estético originario, en la etapa apolínea y creativa, caracterizada por la aparición de conceptos y de imágenes en la conciencia del individuo que se ha aniquilado. Caracterizada también por el incremento en los niveles de concreción de dichas imágenes, en los niveles de su claridad y en los niveles de su belleza. Desde el primer instante en que la conciencia de Max abandonó el estado de esencia pura, exigirá interpretaciones visuales cada vez más concretas de la esencia abstracta con la cual se ha fusionado. Nosotros, desde el primer capítulo de este trabajo, ya hemos descubierto tres niveles de abstracción en las ideas expresadas por Max en el diálogo más curioso de la escena XII y, en general, de toda la obra, en cuya estructura se verifican las tres partes de una tesis: introducción, desarrollo, conclusión. Esos tres niveles de abstracción, recordemos, consisten en las ideas asociadas a una *cosmogonía*, las ideas relacionadas a una *teoría estética* y las ideas relativas a un *género literario* particular. En la escala de abstracción-concreción, la cosmogonía representa el nivel más abstracto; la estética representa el nivel intermedio, y el género el nivel más concreto. El desplazamiento cognoscitivo de Max sigue ahora el sentido opuesto al que seguía en la etapa de aniquilamiento; ahora se desplaza de lo abstracto a lo concreto. Dado el matiz esteta (en este caso de poeta) de su alma, ahora se le revelan, en primera instancia, conceptos relacionados con la belleza; más tarde se le revelarán imágenes concretas de gran hermosura.

Por el simple carácter de las palabras expresadas por Max en esa parte del diálogo que corresponde a una tesis, hemos podido descubrir tres categorías de conceptos que

corresponden a tres niveles de abstracción (ver cap. I). La categoría más abstracta (cosmogonía o construcción filosófica) está formada por ideas asociadas al concepto de *deformación abstracta*; la categoría intermedia la forman ideas que implican el concepto de *deformación* y el de *teoría estética*, al mismo tiempo; y la categoría menos abstracta contiene ideas afines al concepto de *género literario*. La existencia de estas tres categorías es suficiente para demostrar que en la conciencia de Max, durante la escena XII, se verifican las tres fases principales de la etapa ascendente de la curva del proceso estético originario.

Pero yo no estoy muy satisfecho; así que voy a hurgar un poco más en lo que concierne a la teoría estética de Max y a su nuevo género, el esperpento. Pero, ojo; no me interesa desentrañar los principios teóricos de la estética de Valle-Inclán ni los principios estilísticos de su esperpento. Y sobre la *estética* y el nuevo *género literario* de Max, sólo me interesa descubrir los principios fundamentales. En cuanto a la *cosmogonía* de Max, ya la he detallado y explicado de manera suficiente, sobre todo en el primer capítulo. A partir de ese *diálogo-tesis* en la escena XII, y básicamente a partir del concepto de „deformación“, pudimos entonces inferir toda una cosmogonía cuyos principios fundamentales se reducen a tres:

- a) existe un origen
- b) existe un destino
- c) existe una ley según la cual el origen se convierte en destino y viceversa

En lo que respecta a su *teoría estética*, Max la define categóricamente: “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”. O sea, deformar de manera consciente las diferentes formas del arte clásico, deformando sus principios estéticos, pero manteniendo intactos sus principios cosmogónicos. En otras palabras, deformar la apariencia y conservar la esencia (ya sabemos, tanto por *LLM* como por *ENT*, que esos principios cosmogónicos del arte clásico coinciden con los tres principios de la cosmogonía de Max, citados arriba; y que estos tres principios constituyen una paradoja esencial). Si la esencia se mantiene, entonces es válido afirmar, en cierto sentido, que la deformación no existe, y así lo expresa Max: “la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta”. Según esta estética, lo bello tiene que ir transformándose en absurdo y lo absurdo en bello (principio paradójico): “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”; “España es una deformación grotesca de la civilización europea”; “Los héroes

clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. La belleza clásica debe transformarse en un absurdo esperpéntico y éste, a su vez, representado por España, debe transformarse para recuperar la belleza del sentido trágico de la cultura griega, origen común de toda Europa. A esta estética Max la denomina *esperpentismo* y, según él, la ha inventado Goya: “El esperpentismo lo ha inventado Goya”. Max establece una clara diferencia entre *esperpentismo* y *esperpento*, además de la evidente morfología de los términos (por otro lado, Valle escribe el segundo con mayúscula inicial), al establecer que éste resulta de la deformación consciente de los *héroes clásicos* y no de las *normas clásicas*: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”. Los héroes clásicos son concretos y su deformación tiene que arrojar héroes esperpénticos; las normas clásicas son abstractas y su deformación tiene que arrojar normas esperpénticas (*esperpentismo*). Pero, según Max, *Los héroes clásicos* dan *el Esperpento* y no *los Esperpentos*. Dado el carácter particular del concepto „héroes clásicos“, se infiere que el concepto „Esperpento“ también tiene carácter particular; luego, entonces, „Esperpento“ es un concepto que define a un género literario cuya principal figura es el héroe esperpéntico.

Este nuevo género se desprende de la estética general del *esperpentismo* (que postula la deformación consciente del clasicismo). El principio estético concreto y fundamental que aporta Max para desarrollar su Esperpento es: “deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España” (coincide con el principio estético del *anamorfismo* en la pintura del Renacimiento) que, en otras palabras, postula deformar lo ya deformado, de manera consciente. Esta estética particular consiste en un arte que aspira a recobrar la identidad esencial y pérdida del espectador (en este caso, un individuo o un pueblo), que se ha transformado a través del tiempo y del conocimiento adquirido, al grado de no poder reconocerse a sí mismo. Dicha restauración implica la auto-deformación consciente del espectador; y la auto-deformación implica, a su vez, un sentido trágico: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. El *sentido trágico* es la esencia que ha de permanecer inmutable al transformar las normas clásicas.

El aporte personal de Max dentro del *esperpentismo* se da en el campo de las letras. Así se infiere de sus alusiones a los héroes clásicos y de sus palabras a Latino: “grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela”. Si un *grotesco personaje* va a ser el resultado concreto de deformar a un *héroe clásico*; entonces, el resultado de deformar a la tragedia, máximo género del arte clásico (según Valle en *LLM* y Nietzsche en *ENT*), tiene que ser el Esperpento. Si la clave estilística de este nuevo género es el absurdo, entonces es fácil inferir, por los distintos géneros literarios referidos por Max y Latino en el *diálogo-tesis*, que se trata de un género construido con la mezcla de varios géneros, particularmente la *novela*, la *tragedia*, la *farsa* e, incluso, la *parodia*. Ésta no es mencionada en el *diálogo-tesis*, pero sí es aludida, a través de la presencia constante de elementos como la broma, la risa y la irreverencia: “Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si mugas vendrá el Buey Apis. Le tocaremos”. Otras expresiones que aluden a la parodia son: “grotesco personaje”, “No tuerzas la boca”, “Debías dejar esa broma”.

Como ya señalé, este nuevo género implica la existencia de un nuevo héroe que, en apariencia, es contrario al héroe clásico, pues se trata de un personaje absurdo y grotesco. Su heroicidad consiste en la cualidad de no ser un absoluto inconsciente y alcanzar, en un momento dado, la conciencia absoluta. Todo esto a costa de su propia deformación volitiva o aniquilamiento, de forma idéntica al héroe trágico que, desafiando el destino, se dirige al supremo dolor convencido de que allí está la suprema libertad. Se trata, pues, del héroe esperpéntico o, como yo le he llamado, el *esperpento consciente*, cuya fealdad y absurdo son el resultado de una deformación matemática, sistemática y consciente. El héroe esperpéntico simboliza la victoria de la conciencia que, en última instancia, es lo mismo que simboliza el héroe trágico: la suprema conciencia del dios Apolo y el dios Dioniso, del dios Padre y del dios Espíritu, de lo Eterno y lo Infinito. En otras palabras, la conciencia del *principio de inducción* o suprema paradoja.

Hemos detectado, pues, tres niveles de abstracción en las ideas que concibe Max al ascender por la curva del proceso estético originario. En el nivel más abstracto ha concebido una *cosmogonía* a través de la idea de la deformación de las cosas; en el segundo nivel, entre lo abstracto y lo concreto, ha concebido una *teoría estética*. Aquí los principios abstractos de

la cosmogonía producen principios estéticos generales que inducen un modo particular de hacer arte. En este tercer nivel Max concibe la realización práctica de aquellos principios estéticos en un nuevo género, el Esperpento. Y, dentro de éste, concibe a la más concreta de sus creaciones artísticas, el héroe esperpéntico.

Hasta aquí, Max ha concebido al héroe esperpéntico de manera conceptual. Pero antes de morir, su héroe cobra corporeidad y precisión en una imagen de extremada belleza. Max tiene, entonces, por segunda ocasión en toda la obra, una visión magnífica de París: se trata del entierro apoteótico de Víctor Hugo, que él y Latino presiden: “Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?”. Luego, de manera inesperada e ilógica (pues él sabe que entierran a Víctor Hugo), pregunta: “¿A quién enterramos, Latino?”. Éste infiere, de sus conocimientos esotéricos sobre visiones oníricas y por los altos honores tributados, que el muerto tiene que ser Max y no él. Entonces resulta que ¡Max es Víctor Hugo! Es obvio que Valle establece así una relación de semejanza y diferencia (paradoja) entre Víctor Hugo y Max. ¡Se cierra el cuarto gran círculo de la obra! La muerte de Víctor Hugo representa el fin de una estética, el Romanticismo. Max presidiendo representa el nacimiento de una estética, la del Esperpento que es, sin embargo, hija del Romanticismo. Pues éste se pronuncia contra la razón y exalta la liberación de las pasiones, mientras que Max postula *no pensar* y exalta la auto-deformación y el absurdo. Víctor Hugo representa el *origen* y Max representa el *destino*; pero la identidad de los dos, en un momento dado, se confunde convirtiendo a cada uno en el otro, al *destino* en el *origen* y viceversa. El Max que está dentro de la visión, ha podido unificarse con el origen o, en otras palabras, conocer a dios.

Por otro lado, se establece una nueva paradoja entre el Max dentro de la visión y el Max fuera de la visión (que experimenta la visión). El primero es idéntico y es contrario al segundo; por la sencilla razón de que siendo el mismo, el primero es una concepción visual del segundo. Max ha llevado a cabo la realización artística más concreta de todas, el héroe esperpéntico, al concebirlo como la imagen precisa de sí mismo. Así que se cierra otro gran círculo. ¡Estamos en el instante genésico en el que *Max demiurgo* se confunde con *Max criatura*! Éste constituye, dentro de la estética del Esperpento, el *esperpento consciente* o héroe esperpéntico. Y, al mismo tiempo, Max demiurgo concibe a su modelo de *esperpento*

inconsciente: Latino criatura. La consolidación de ambas *criaturas* en la cabeza de Max representa la plena realización del Esperpento como género. Max, cual demiurgo, crea un mundo ficticio-esperpéntico y su correspondiente héroe esperpéntico. Éste logra la suprema conciencia —hecho simbolizado en el acto de presidir la ceremonia apoteótica y fúnebre de Víctor Hugo—; conoce el origen, conoce a dios y, por tanto, trasciende su estado de ficción literaria convirtiéndose en Max Estrella, su verdadero dios. Ahora podemos entender otro término de origen griego, *apoteosis*, en su sentido antiguo, no sólo como esa escena espectacular al final de una obra, sino como la concesión de la dignidad de dios al héroe. Víctor Hugo se hace dios. Max se hace Víctor Hugo. Max demiurgo se hace Max criatura, y viceversa.

Por otra parte, Max no cree en las interpretaciones esotéricas de Latino y se burla de ellas: “*Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana la canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?*”. Por supuesto, Max sabe que se está muriendo y se burla, también, de esta situación. Esta burla irónica nos confirma que, para Max, la imagen hermosa que ha visto (visión apoteótica) es una interpretación que su propia conciencia estética ha elaborado para expresar la esencia extremadamente abstracta y paradójica del mundo (la cual conoció durante la escena XI). Esta esencia paradójica, ya vimos, está representada a través de una situación circular, en la que Max es y no es Víctor Hugo, y otra en la que Max demiurgo es y no es Max criatura. Latino entonces trata de animarlo a que se pare, pero Max se niega alegando que está muerto, que los muertos no hablan, y se despide con un “*¡Buenas noches!*”. Ante esta actitud, Latino lo deja, no sin antes robarle la cartera y, por supuesto, el billete capicúa de la lotería que, al final, sabremos que fue el billete premiado (Max pierde una fortuna, en cierto sentido). Allí, sentado en la puerta de su vecindad miserable, el cuerpo de Max perece.

Recordemos la glosa del apartado VI de “La piedra del sabio” en *LLM*: “*Al pasar bajo el arco de la eternidad, en la suprema comprensión de nuestra vida mortal está el premio y está el castigo*”. Esa suprema comprensión la tendremos todos a la hora de morir; entonces veremos eternamente la suma de nuestros pecados: “*¡Acaso el César Juliano, que tanto amó la bóveda celeste, mira hoy desde un sol apagado volar la flecha que desde hace quince siglos lleva clavada en el corazón! ¡Acaso está viviendo su vida en aquel extremo dolor, un dolor que*

puede hacerse eterno transmigrando a través de los espacios siderales!” (*LLM*, 128). Pero solamente el *amor-conciencia* puede erradicar no el pecado, que permanece registrado por siempre en el ojo de la conciencia suprema, sino la culpa del pecado, como reza la última glosa de *LLM*: *ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el áureo símbolo de la piedra del sabio*. El amor-conciencia, que es el *amor con aniquilamiento, renuncia y quietud*, Max lo consiguió en la escena XI y, en ese momento, obtuvo su premio, la conciencia suprema. La placidez y quietud de la escena XII son el producto directo de ese premio; sabiduría que deviene en serenidad. La presencia apoteótica de Víctor Hugo en la escena XII nos recuerda los Campos Elíseos, donde moran las almas de los virtuosos y los héroes. Es aquí donde Sócrates estaba seguro llegaría. La apoteosis de Víctor Hugo es el anuncio divino de que el alma de Max estará al lado de aquel, el más grande representante del romanticismo francés. Y una compañía de este calibre sólo puede darse en el Elíseo.

CONCLUSIONES

Hemos podido desentrañar el gran principio generador del primer esperpento en la obra de Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*. Y hemos podido demostrar que dicho principio estaba implícito en las palabras de Max justo al plantear su nuevo concepto estético, el de Esperpento, en la escena XII. Este solo concepto de índole estética, involucra tres categorías distintas de pensamiento: un género literario, una teoría estética y una cosmogonía. En este sentido, *Luces de bohemia* se sostiene por sí sola, sin necesidad de apoyarse en ningún otro texto. Se trata de una obra inmanente (circular o paradójica). El principio generador corresponde a los tres principios fundamentales de dicha cosmogonía: a) existe un origen; b) existe un destino, y c) existe una ley, según la cual, el origen se transforma en el destino y viceversa. Este último principio coincide con el *principio de inducción matemática* y constituye la suprema unión de los contrarios fundamentales. Esto significa que la vida presente es la deformación del origen y que, no obstante, es posible deshacer dicha deformación; lo que significa que las cosas actuales pueden convertirse en el origen. Estos tres principios cosmogónicos generan dos teorías estéticas: por un lado, el *esperpentismo* (que no es creación de Max), que postula la deformación del arte clásico, en su apariencia mas no en su esencia, convirtiendo al héroe en un individuo ordinario con apariencia de fanteche. Por el otro, el Esperpento (creación de Max), que postula la deformación del héroe, como individuo ordinario, en un individuo grotesco e, incluso, en una entidad abstracta y absurda. De la estética del Esperpento se desprende, a su vez, la creación del género Esperpento, producto de la mezcla de varios géneros entre los que destaca la *tragedia*, la *farsa*, la *parodia* y la *novela*.

El tercer principio fundamental de la cosmogonía de Max, equivalente al *principio de inducción*, es el núcleo vital de ella. Constituye una paradoja; es decir, una relación especial entre dos opuestos, en este caso *origen* y *destino*, en la que cada uno se convierte en el otro. El

héroe esperpéntico simboliza esta paradoja. La paradoja, en sí, es una relación abstracta; el héroe esperpéntico es la realización concreta y artística de esta abstracción. De la misma manera, en su momento, el héroe trágico simbolizaba la paradoja cosmogónica entre vida y muerte. Según Nietzsche, el héroe trágico representaba a Dioniso y éste simbolizaba, a su vez, la paradoja muerte-resurrección. El héroe trágico era la concreción artística de ésta, y Dioniso era la concreción mítica (el *símbolo*, estrictamente hablando, implicaría una realización concreta mítico-artística de dicha paradoja, pero con carácter geométrico-abstracto; por ejemplo, el círculo o “disco solar” para el mundo antiguo, y la cruz para el mundo cristiano).

El fin último que persiguen el género y la estética planteados por Max es el mismo fin que perseguía la tragedia antigua, según Nietzsche: revelar al espectador esa verdad abstracta y paradójica que confronta y unifica a los dos contrarios fundamentales, simbolizada en Dioniso. En su origen, la tragedia lo hacía a través de la conducta embelesada y embelesadora de unos seres fusionados con la naturaleza, los sátiros, que hacían música disonante, danzaban caóticamente y reían de manera irónica. En *Luces*, esa música disonante está construida con discusiones irresolubles, con gritos burlones de borrachos, gritos de ira e indignación, gritos de dolor, ruidos de animales, de bofetadas, de pisadas, de cierres metálicos, de fusiles, etcétera; y todos estos sonidos están mezclados en un ritmo caótico que va de la calma a la vorágine y de nuevo a la calma. Todos los personajes de *Luces* danzan al son de este ritmo cambiante, pero el gran director de la música y la danza es Max Estrella, el personaje más absurdo de todos. Éste constituye la realización visual de esa música disonante y absurda que prevalece en toda la obra. En la figura de Max se vuelven a enlazar, como en el pasado griego, la música dionisiaca y la imagen apolínea dando lugar a un héroe que simboliza la paradoja fundamental, al deformarse a sí mismo por voluntad propia, para despojarse de la deformación.

Por eso, además de los elementos dionisiacos de la música, la danza y la ironía, el cuarto elemento fundamental en la construcción de *Luces* es el símbolo, entendido como la creación de una imagen elemental y poderosa, capaz de revelar la paradoja originaria. El círculo es el símbolo más importante en esta obra. A través de él Valle señala las fases más importantes de la curva del proceso estético originario o proceso de aniquilamiento de Max, bajo la imagen del abrazo, para marcar el *amor con dolor* (abrazo entre Max y el Preso), el *amor con gozo*

(abrazo entre Max y el Ministro) y el *amor con aniquilamiento* (abrazo entre la Madre y el Niño muerto). Luego, en la escena XII, el círculo se va a presentar por medio de la ambigüedad establecida entre las identidades de Max y Víctor Hugo, en el contexto de la imagen onírica y apoteótica del primero; pero también se va a presentar en la concepción cíclica de Max, como *demiurgo* de un mundo literario y como *criatura* literaria de ese mismo demiurgo. En otras palabras, Max demiurgo se va a confundir con Max criatura. Ahora nos resulta legítimo, y en extremo fácil, inferir la misma relación cíclica entre Max Estrella y Ramón del Valle-Inclán. El primero es y no es el segundo. Por eso, en la cabeza de Valle, Max tenía que ser Valle y tenía que ser otro: Alejandro Sawa; tenía que ser real y tenía que ser irreal; histórico y esperpéntico, tangible y abstracto.

La suprema victoria del héroe esperpéntico de *Luces* es pasar de ser *esperpento inconsciente* a ser *esperpento consciente*. Esta transformación es de índole cognoscitiva y consiste en tomar plena conciencia de que en el origen del mundo está lo opuesto al mundo. Para Valle, esta sabiduría constituye el amor *per se*. Al comprender los opuestos fundamentales como una sola unidad, la conciencia se hace uno con el *Todo*, y el individuo consciente asume una renovada actitud de *serenidad*. En este estado desaparece el temor natural por la muerte y aparece la risa irónica, al contemplar al hombre luchando y padeciendo para que su vida se desarrolle de acuerdo al plan que ha trazado concienzudamente.

El *principio de inducción* responde al *por qué* del Esperpento (como género y como estética). Es el gran principio generador de éste. La curva del *proceso estético originario* o *proceso de aniquilamiento* responde al *cómo*. Dicha curva, en realidad, describe todos aquellos procesos de transformación continua (como la que se da, por ejemplo, en la serie de los números naturales), en los que *algo* pasa de un estado original a otro deformado. Sólo a través de esta curva y del principio de inducción es posible explicar de manera exacta el sinnúmero de fenómenos literarios, propiamente vallescos, implícitos tanto en *Luces* como en el resto de *esperpentos*, y hasta en la obra no esperpéntica. Estamos en condiciones, por ejemplo, de explicar el sentido completo de recursos estilísticos como la *animalización* y la *cosificación*, asociados respectivamente, a todas luces, con las fases del *sátiro* (amor a todas las vidas) y de *Dioniso* (amor a todas las cosas). O la *literatización*, que debemos entender, ahora, bajo la premisa de que la literatura también sufre deformaciones pero que, en cada

deformación, hay algo esencial que se mantiene inalterable. La *muñequización* es una forma particular de cosificación, en la que el esperpento todavía posee apariencia humana. Estos recursos tienen una doble lectura dependiendo del sentido de la transformación de determinado esperpento. Si éste se está *restaurando*, entonces la lectura es positiva; si se está *deformando* (de manera inconsciente), la lectura será negativa. Para conocer el verdadero sentido de la transformación, es necesario y suficiente aplicar la curva del *proceso de aniquilamiento*. A partir de este hecho se desprenden muchas consecuencias; por ejemplo, que los términos *anti-héroe* y/o *héroe decadente* aplicados a Max Estrella resultan imprecisos con mucho. Los héroes trágicos pueden encajar perfectamente en esas dos categorías. En su esencia, Max es un héroe trágico; en su apariencia es el primer héroe esperpéntico. Es decir, el primero que logra trascender su condición de criatura fantoche, a través de su deformación en cosa y en esencia de cosa, para sublimarse en demiurgo fantoche, primero, y después en el demiurgo humano Ramón del Valle-Inclán (recordemos que, a la postre y en sus fundamentos, la cosmogonía, la estética y el género expuestos por Max coinciden con la cosmogonía, estética y género expuestos por Valle en *LLM*).

La relevancia de la curva de aniquilamiento es tal que, a partir de ella como principal instrumento de análisis hermenéutico, podremos discernir sin lugar a dudas, según se verifique o no, entre los textos literarios y los textos pseudo-literarios. En éstos la curva no se verifica, y no podrán ser llamados *literatura* (o, como en la antigüedad, *poesía*), porque ésta es una forma de arte a base de palabras, que se concibió en la antigüedad bajo las premisas de una cosmogonía particular cuyo principio fundamental constituye una paradoja (o bien, podemos llamarle *literatura* a las obras que no contienen la curva, y *pseudo-literatura* a las que sí la contienen; lo importante es diferenciarlas). Dentro de las obras que contienen la curva, vamos a encontrar dos matices fundamentales: las de tendencia dionisiaca y las de tendencia apolínea. Las primeras privilegian el caos y el sentido musical; las segundas privilegian el orden y el sentido visual. Incluso podríamos establecer una tercer categoría que agrupe a las obras maestras, que privilegian la música y la imagen en un riguroso equilibrio (éste es cuantificable, por dar un solo ejemplo, por la intensidad del consuelo metafísico que el espectador-lector experimenta a través del héroe o, en su caso, del símbolo). Es condición necesaria (mas no suficiente) que una obra escrita contenga un *nivel cosmogónico* y, dentro de éste, una paradoja, para que dicha obra sea literaria. Y es condición suficiente que contenga,

además, un *nivel estético* (los niveles cosmogónico y estético vendrían a constituir dos nuevos niveles dentro del nivel hermenéutico). La *literariedad* de Jacobson, definida a partir de la *función poética* del lenguaje, quedaría entonces definida a partir de dos nuevos conceptos: la paradoja y la expresión lingüística intuitiva (no racional). Para Jacobson, la función poética se manifiesta sólo a través de estructuras discursivas (*formales*), más comúnmente llamadas *tropos*; y todo discurso que los contenga tiene que ser literario. Para mí esta definición de literatura no es suficiente; y ésta puede prescindir de los tropos pero, de lo que no puede prescindir, es de la paradoja. Una metáfora de sentido restringido (retórica), es decir, aquella en la que el sentido literal y el sentido aludido se encuentran en relación biunívoca, se queda en el nivel discursivo de un nombre propio. Carece pues de función poética; entendida en el sentido antiguo de discurso trascendental. Esta cualidad de trascendencia radica justo en la paradoja. Para que una metáfora sea poética es necesario que contenga un sentido trascendente; es decir, que su sentido literal produzca una infinidad de sentidos aludidos. Ésta propiedad ya es paradójica por sí misma: el uno transformándose en infinito (el principio de inducción). Una paradoja no puede existir si no es a través del lenguaje. Tiene, entonces, carácter concreto y carácter abstracto. Éste se manifiesta a través del más grande de los absurdos: *a y no-a*; es decir, algo que es y no es al mismo tiempo (yo diría, a diferencia de Hamlet: *ser y no ser; he aquí la suprema verdad*). Pero la relación abstracta *a y no-a* puede manifestarse a través de infinitas formas. Las más elementales y antiguas son el símbolo, la metáfora y la alegoría (el mito). El verdadero artista está llamado, según Valle, Nietzsche y algunos otros, a procrear nuevas formas de expresar la paradoja originaria.

Valle, con su Esperpento, intentó configurar una nueva forma de presentar la paradoja originaria. En su momento, lo consiguieron Homero con su héroe épico; Esquilo y Sófocles con sus héroes trágicos; Eurípides con su *comedia*, dividida en prólogo, desarrollo y epílogo (influido por Sócrates), y su héroe degradado a hombre ordinario; o Platón con sus *diálogos*, en los que mezclaba todos los géneros entonces existentes, y su héroe transformado en hombre filosófico. Que Valle inventó una nueva estética, no lo creo. Él estaba consciente de esto al afirmar, por medio de Max, que el esperpentismo lo había inventado Goya. En efecto, los héroes de Goya ya no eran humanos sino, literal y visualmente, peleles. Por otra parte, la búsqueda de lo absurdo, lo grotesco y lo abstracto ya estaba presente, por ejemplo, en la mayor parte de la pintura impresionista heredera, en buena parte, de las estéticas parnasiana y

simbolista (ambas estéticas buscaban la esencia abstracta y trascendental, pero la primera a través de la forma cuidada y la segunda por la ruptura de las formas). Que Valle inventó un género, no puedo asegurarlo en este momento; la cuestión amerita un estudio serio y detallado, así como establecer un criterio universal. Todos estamos de acuerdo que mezcló diversos géneros; pero, sin duda, el valor artístico, al menos en el caso de *Luces*, radica en la gran diversidad de recursos estilísticos novedosos (posiblemente nuevos tropos) en todos los niveles del discurso. Más aún, dicho valor radica en la gran efectividad de estos recursos para transmitir al espectador-lector, de manera intuitiva, la comprensión de algo tan aberrante y absurdo como la paradoja originaria. Pero, repito, es necesario replantear el estudio de esa enorme lista de recursos vallescos, esta vez, a partir de la curva del proceso estético originario y desde la perspectiva de una comprensión paradójica del mundo; no ya desde la visión egocéntrica que presupone la idea simplona de que detrás del mundo hay una y solamente una razón resplandeciente.

Bibliografía

Obra Directa

Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia. Obras escogidas*. T. II. Madrid: Aguilar, 1971.

----- *Aromas de leyenda*. “La pipa de kif”. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.

----- *Farsa de la enamorada del rey*. Madrid: Sociedad General Española, 1920.

----- *La lámpara maravillosa (ejercicios espirituales)*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948.

----- *Martes de carnaval*. “Los cuernos de don Friolera”. Madrid: Espasa Calpe, 1973.

Obra Indirecta

Alonso Zamora, Vicente. *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de bohemia)*. Madrid: Gredos, 1988.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos (ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso)*. Madrid: Taurus, 1974.

Jacobi, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. México: FCE, 1983.

Diccionario Lexicón Kapelusz de Matemática. Dir. Francisco Vera. Buenos Aires: Kapelusz, 1960.

Milner Garlitz, Virginia. *El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Trad. y ed. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Risco, Antonio. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1977.

----- *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico*. Madrid: Gredos, 1977.

Smith, Alan E. "Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes". *Hispanic Review* 57.1 (1989): 57-71.