

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

GNOSTICISMO Y VANGUARDIA EN

La Lámpara Maravillosa,

de Valle-Inclán

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A

Humberto Antonio Maldonado Macías

México, D. F.

1976



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.

Esta tesis ha sido elaborada durante el período en que estuve becado por el Centro de Estudios Literarios y, con esta ayuda, he podido ampliar la investigación y, también, he logrado allanar todas las dificultades que surgieron a lo largo de mi trabajo.

Doy, pues, las gracias a la Directora del Centro, ANA ELENA DÍAZ ALEJO, por haberme facilitado esta oportunidad y por las valiosas orientaciones - que se dispensó hacerme en su momento.

A MIS PADRES.

A MIS HERMANOS.

AL MAESTRO ARTURO SOUTO ALABARCE,
Asesor del presente trabajo.

A MIS COMPAÑEROS DEL
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS.

ADVERTENCIA.....	1
I. INTRODUCCIÓN.....	8
Gnósticos y vanguardistas, de la ignorancia al conocimiento.....	10
II. PRIMERA LECTURA : LA CREACIÓN	
COMO DELEITE.....	40
Gozo y provecho, del capricho a la conciencia.....	42
III. SEGUNDA LECTURA : LA FORTUNA	
DE LOS VUELCOS.....	77
Valle-Inclán y Loyola, de la prudencia a la necesidad.....	79
IV. TERCERA LECTURA : EL MOVIMIENTO	
COMO ALUCINACIÓN.....	112
Guñol y circo, de la mascarada al horror.....	114
"El quietismo estético" : Código y Mensaje.....	134
V. APÉNDICES.....	190
1. "El quietismo estético" (Texto)....	191
2. Notas.....	202
3. Bibliografía.....	265

CARONTE : ¿De dónde nos has traído ese perro, Mercurio? Durante la travesía no ha hecho más que importunar a los pasajeros y burlarse de ellos; mientras todos lloraban, él era el único que se permitía reír.

MERCURIO : ¿No sabes quién era el hombre que acabas de transportar? Es un hombre verdaderamente libre, que no se preocupa de nada; es Menipo.

LUCIANO DE SAMOSATA, Caronte, Menipo y Mercurio (Diálogo XXII).

Reír no es loquear.

VALLE-INCLÁN.

He escrito la historia de mi vida y tengo perfecto derecho a ello. Quiero reírme y ¿por qué he de negarme esta satisfacción?

CASANOVA, Prefacio a las Memorias.

ADVERTENCIA

El presente trabajo es resultado del entusiasmo que, nacido inconscientemente en una primera lectura de La lámpara maravillosa, ha ido en aumento con otras distintas aproximaciones a esta obra prodiga. Leerla una vez supone todas las imprecisiones inevitables que acompañan a los libros abigarrados o difusos que no aceptan, bajo ninguna circunstancia, la complicidad entre el conjunto de signos sugeridos en sus páginas y el hombre que trata de desentrañarlos, dotado con las ventajas diversas de un determinado bagaje emotivo o intelectual. Caben, por esto, múltiples y peregrinas lecturas para un volumen abierto que despierta nuestro asombro y atosiga nuestra vigilia.

La producción literaria de Ramón del Valle-Inclán ha sido estudiada en todas sus manifestaciones, desde el punto de vista subjetivo y desde el punto de vista objetivo, según fue la finalidad de los lectores apasionados o razonables que se decidieron a delimitar, en el teatro, la novela, la poesía y la prosa de este autor español, el hilo conductor de la fábula en su recorrido laberíntico por los recintos de la historia.

Como es de suponerse, los críticos que la han enjuiciado debieron seguir, alternativamente, la irracionalidad de la estética romántica o la metodología materialista que ahonda en las relaciones del escritor con su época, y que descubre las conexiones dialécticas que existen entre la cronología escueta de los hechos sociales y la mirada simbólica del discurso al inventar sus propias dimensiones terrenas o ultraterrenas.

El escritor gallego y su máscara camaleónica pueden resultar, pues, de este modo, doblemente reveladores. Cada uno de sus textos es letra sobre papel y, al mismo tiempo, adquiere el prestigio mini

mo que lo convierte en palabra viva y auténtica. Obra y autor se constituyen, sin ambages, en una semántica escénica y vital que dota al espectáculo de las tertulias madrileñas o las excursiones americanas de caracteres estilísticos productores de significados, tanto a nivel libresco como a nivel existencial.

En este sentido, La lámpara maravillosa logra materializar ambas visiones en el plano de la creación literaria: evocadora y realista, está imbuida profundamente por un espíritu intuitivo, místico y platónico, y, a su vez, comprende la elaboración de una estética coherente y claramente antirromántica. Publicada en 1916, anuncia en sus páginas y en los temas que propone el tránsito valleinclaniano de los barruntos modernistas de las Sonatas a las conjeturas grotescas de los Esperpentos. Pero no solo eso, como veremos a continuación.

En base a esta fórmula podemos proceder, ahora sí, al desdoblamiento organizado de ese entusiasmo original que decíamos sentir, utilizando los dos procedimientos aludidos cuando hablábamos de la crítica. Leyendo y releiendo La lámpara maravillosa podemos echar mano, en forma arbitraria y anárquica, de los instrumentos de la criptografía impresionista y, también, de las posibilidades metodológicas de la postura científica, que se circunscribe en los problemas contemporáneos sobre la participación del arte en el terreno social. Gnóstica y vanguardista, la obra que nos ocupa se halla justamente en el centro de la discusión palpitante que se levanta entre un pasado religioso que se empeña en sobrevivir y en pasear su cadáver por los mercados del arte, y un futuro prometedor que burla y desacraliza todas las instituciones físicas y metafísicas de los hombres, incluyéndose a sí mismos entre otras entidades igualmente desvirtuadas por el mecanicismo y la deshumanización.

El arte de don Ramón supone dos vertientes distintas que, en

una forma u otra, convergen al final del juego en una misma perspectiva voluntariosa. Por una parte, presenta el afán tradicionalista de la lucha entablada mesiánicamente para conservar las normas clásicas que, en el mundo grecolatino o en el trasmundo bíblico, fueron concebidas como verdaderos soles, brillantes de luz. Por la otra, hace evidente la efusión revolucionaria que lo empuja a buscar en todas direcciones esos significados nuevos con los que trata de expresar su ideología ambivalente y caprichosa, es decir, patentiza los sobresaltos angustiados y desafiantes que lo acometen en su anárquica inquietud de modernidad.

No obstante, como advertíamos arriba, ambos caminos confluyen en una sola encrucijada: el oficio quimérico y desfachatado de la caricatura valleinclaniana, que los eruditos en la materia designan con el nombre de bagatela.

Es a través de este denuedo burlesco como se logra la ecuación ética y estética de las desvalorizaciones en la obra del escritor gallego: ni los ritmos viejos ni las emociones nuevas con que el demiurgo vuelve a crear la belleza pueden ya impedir que todos los rincones que ilumina La lámpara maravillosa resulten, en un momento dado, valleinclanizados.

La religión católica en decadencia; las tradiciones de la sociedad española de la época vacilante en que el gobierno se declara neutral ante las amenazas de la primera gran guerra; las posturas derechistas que se ve forzado a atacar, por debajo de la manga, el conde de Romanones, o los propios escarceos liberales de éste; los cuatro siglos relumbrantes de una literatura jactanciosa que nos habla de "plantos" y de "carcajadas" por medio de una postura hierática o iconoclasta; el amor metalizado que se aleja de toda mística y de toda erótica, instalándose en la chabacanería o en el desengaño; los sueños convertidos en negocios; las leyendas trastocadas en realidades

prosaicas: todo esto es, en síntesis, la meta a que va dirigida es furia desmitificadora y disociante.

Por esta causa, La lámpara maravillosa se proyecta en sentido estricto como un amor presente (el amor valleinclaniano) que ilumina con sus mágicos destellos al amor pasado (el amor adánico). La creación de los poetas, dice nuestro autor, se acerca a la creación de Dios. Y una vez dicha esta sentencia, Valle puede declarar que la belleza es la suprema razón, y el amor enunciado su instrumento. Pero con un trastueque audaz, y en el fonfo inevitable, el escritor gallego convierte esto en una especie de contrarreligión, y de ahí el prurito satírico de la mofa.

Los juicios que han llegado hasta nosotros en torno a La lámpara maravillosa son, verdaderamente, pobres y escasos. Salvo contadas excepciones, ninguno hace referencia a estas fórmulas deshilachantes que engendran el esperpento y que hacen girones los ropajes caducos y vergonzosos de las figuras más aberrantes de la historia y la literatura, en el paso de la Bella Época a la primera posguerra.

En casi todos los casos, se trata de autores respetables que ojeando el libro y dejándolo olvidado junto al Prólogo a Cromwell, de Víctor Hugo, o junto al estudio sobre La literatura obscena, de Zola, no quisieron adentrarse en mayores explicaciones, fieles a la idea de que La lámpara maravillosa sólo tiene como único mérito el hecho de rebelarse contra algo que se está dejando oír en los ámbitos del arte (el impresionismo) o el de arrojarse al ruedo con una tesis opuesta a la dinámica generadora (el quietismo estético). Con esto, los más de los estudiosos de la obra de Valle-Inclán sólo hacen eco a las palabras significativas que, abriendo la brecha con toda dignidad, prorrumpe Alfonso Reyes en uno de los ensayos que escribe sobre la figura de nuestro autor.

Así, pues, las referencias eruditas no se harán fatigosas a lo largo de nuestro trabajo, e intentaremos también cuidar el aspecto personal de nuestros acercamientos diversos al libro de Valle. Por ahora, podemos añadir que entre los pocos testimonios acumulados está uno que originalmente tuvo cierta trascendencia, y que se halla enfocado precisamente a la obra que ocupa nuestra atención. Algunos críticos parecían obstinados en ver, en las páginas de La lámpara maravillosa, únicamente los "rayos brillantes" de la poética vallein-
taniana en la etapa primigenia, cuando el escritor gallego no había afianzado bien su doctrina artística. El libro comprendía, para ellos, sólo unas simples meditaciones o disquisiciones sobre la exquisitez del modernismo, y no era más que un poema a medias o, en su defecto, un rapto místico inacabado.

No andaban muy errados, pero lo malo es que sus seguidores continuaron diciéndolo a través de los años y ya ni siquiera se tomaban la molestia de leer la obra, ocupados como estaban en eternizar la bibliografía sobre algunas de las trilogías dramáticas o sobre algunas de las novelas del autor. La lámpara maravillosa puede ser todo eso, y mucho más. Y en ello radica, ni más ni menos, el secreto que hace perdurar su iluminación aun en épocas totalmente alejadas de la mística en la concepción que inauguraron las cumbres espirituales del género en tierra peninsular.

Nosotros vamos a leer La lámpara maravillosa bajo el criterio pluridimensional de que tratamos, desde el primer aproximamiento emotivo, con un libro esclarecedor en varios sentidos. Leyéndolo así, ya no es tan importante precisar el momento exacto en que la postura artística un tanto recalcitrante de Valle se hubo transformado en un verdadero compromiso histórico; lo básico viene a ser el estudio de cómo este autor español, miembro de la llamada "Generación del 98", combina a lo largo y a lo ancho de su producción el regusto de las

pasiones y la conciencia social. Leyéndolo de este modo, no son fundamentales los sedimentos erotómanos que pudieran aparecer en las obras de este escritor gallego; lo esencial estaría en que a través de esa fachada despiadada o burguesa Valle nos ofrece una realidad que, hábilmente deformada, literaturizada, sirve para hacer mayormente evidentes los absurdos y las enajenaciones eternas de la sociedad de consumo.

Hay una imagen que puede ayudarnos a ilustrar la práctica heterogénea y policroma de la obra en cuestión. Así como es un esfuerzo vano tratar de encuadrar a Valle-Inclán en una categoría fija o en un género particular, su libro cultiva de manera significativa una variedad apabullante de apreciaciones y puntos de vista. Podríamos llamarlo precisamente "libro de las mil y una intermitencias". Intermitencias bélicas por su cercanía temporal y conceptual con La media noche, visión estelar de un momento de guerra, obra publicada en 1917. E intermitencias neoplatónicas por esas imprecisiones luminosas que surgen a cada paso en los cinco capítulos que componen La lámpara maravillosa, en una época en que los relativismos y los desencuentros cósmicos están a la orden del día, como ocurría cuando Plotino persigue en las Eneadas la suma de las filosofías idealistas, quietistas y panteístas de oriente y de occidente.

Bajo tales condiciones, haremos tres incursiones en La lámpara maravillosa. Una primera lectura será, sin mayores miramientos, puramente impresionista. Luego, introduciéndonos en los dominios de la literatura comparada, observaremos de manera paralela o casi paralela las figuras de Valle-Inclán y Loyola, en cuanto hombres y en cuanto ejercitantes de una doctrina; tomaremos como referencias inmediatas la carátula sacra del fundador de la Compañía de Jesús, y el arte demoníaco de la bagatela, eminentemente valleinclaniano.

Para completar el múltiple panorama de nuestros acercamientos

entusiásticos a La lámpara maravillosa, adoptaremos, finalmente, el método lingüístico y trataremos de agregar a las deducciones anteriores el cortejo semántico de la prosa carnavalesca de Valle en uno de sus capítulos más distintivos y polémicos.

I. INTRODUCCIÓN.

MAESE LOTARIO : Como soy un payaso,
prefiero, a la retórica manera, la del
vulgo.
Y mis coplas compongo como Mingo Revulgo.
VALLE-INCLÁN, Tablado de marionetas.

Y dije mi plegaria,
y mi alma tembló toda
oscura y milenaria.
Seguí adelante...Luego
se hizo luz en la senda...
y volví a quedar ciego.
VALLE-INCLÁN, Aromas de leyenda.

Usted, habitante convencido
del presente,
saque en el comisariado de caminos
un billete para la eternidad.
MAYAKOVSKIY, Conversación con el inspector fiscal
sobre poesía.

GNÓSTICOS Y VANGUARDISTAS: DE LA IGNORANCIA AL CONOCIMIENTO

Incontables son los autores que ante la disyuntiva de lo absoluto se han escudado desde antiguo en esa esperanza mística que los ayuda a desechar los obstáculos del camino para fijar la atención en la morada final. Juan de la Cruz la utiliza en el triple juego de los flujos -el de la conciencia, el de la escritura y el de la intuición- en que transcurren sus arrobamientos ardorosos, rumbo a la unión definitiva con la divinidad. Santa Teresa confirma este empleo y aun lo agudiza con los extremos de la ascética. Luis de León acepta el legado en sus odas agónicas, y quizá la misma observación podría aplicarse, pero en sentido inverso, a La lámpara maravillosa, de Ramón del Valle-Inclán.

Todo el libro es un acto místico, una experiencia amorosa, un ejercicio del espíritu que se reconoce como tal en el subtítulo de la obra, y que se deleita en su asombrosa habilidad para cambiar el mundo, disciplinarlo a su antojo, burlarlo, trasgredirlo, erotizarlo, doblarlo en otro distinto y cifrarlo de nuevo en esa discreta "inhumanidad" ética y estética, característica tanto del modernismo como del neolítico inferior, que continúa difundiéndose en el pensamiento de los artistas que se resisten a sumar sus utopías poéticas a los prosaicos aparatos burocráticos de los Estados o a la producción capitalista de la Ford Motor Company.

Luego de leer las Sonatas, las Comedias Bárbaras, el Tirano Banderas, los Esperpentos y El Ruedo Ibérico, La lámpara maravillosa puede parecer el punto negro de la obra valleinclaniana. Mucho influyeron para llevar a este equívoco las insinuaciones irónicas de Alfonso Reyes en torno a las causas por las que Valle, desconectándose de su realidad histórica, llega a hablar como un "lunático" o como

un "ignorante", según se deduce de su crítica a una exposición oral del autor gallego previa a la publicación del asunto en forma de vo lumen (1). Aunque sus intenciones eran buenas, Reyes no puede evitar la perplejidad y el asombro al escuchar aquella voz arcaica y convencida que le arrojaba en tumultuoso alud los ecos más rudimentarios sobre la filosofía y la religión. Un poco ciego ante los centelleos abrumadores de la electricidad y la alienación mecanicista que se difunden hacia los cuatro puntos cardinales, se resiste a ~~sabo-~~rear las emociones nuevas que sugieren las luces primigenias de ese amor contagioso y adánico que Valle pretende resucitar. Sin embargo, la valoración no es negativa del todo, pues acepta una de las razones fundamentales para las cuales el charlista elige ese asunto: la del estilo (2).

Escrita en una etapa en que ya han desaparecido de las letras españolas las "divagaciones teológicas"⁽³⁾, La lámpara maravillosa presenta en forma circular y reiterada las fórmulas quietistas y los asomos iluminados de los experimentadores del siglo XIII, esos conjuros llameantes que están a la misma distancia de lo divino y lo profano, y que nos hablan, por ejemplo, de cómo el alma debe llegar a la comunión con el Todo a través de la voluntad o la intuición, y de cómo el alma creadora puede conocerse con la misma linterna contemplativa que se enciende para conocer a Dios y utilizar los trayectos cronológicos del razonamiento científico.

¿En qué medida podría sintetizarse todo el complejo doctrinario que esta obra contiene, cuando lo cierto es que persigue una visión totalizadora de los caprichos artísticos, físicos y metafísicos, inventados por el hombre de Homero a Pirandello?

Como es fácil suponer, La lámpara maravillosa es causa y, también, es consecuencia. Constituye un punto de enlace entre el verbo

apolíneo, heroico y titánico de los demiurgos primitivos y el verbo ardiente, estoico y burlón de los escritores actuales que, levantando al demonio de la tierra donde lo había postrado el ángel alado, suelen llevar en la cara los rasgos de su propia caricatura. Por eso tiene en sus páginas, oscuras y cristalinas, esos enigmas mininos que se requieren para ejemplificar, precisamente, el tránsito que se dibuja cuando se ponen frente a frente el arte del pasado y el arte del futuro, esto es, cuando se sugiere la síntesis dialéctica entre la rebeldía gnóstica de las rupturas temporales en los primeros siglos del cristianismo y la vanguardia anarquizante de las búsquedas eternas que nos acosan ahora⁽⁴⁾.

Valle-Inclán es, en este sentido, el hombre ideal para llevar a cabo la suma estética propuesta en los cinco capítulos de la obra: texto y autor, creador y mundo creado se confunden y ya no hay posibilidad de separar los recuerdos personales y las vivencias ajenas que se yerguen en su estructura silenciosa o barahúndica. Desde ella se podrán dominar, con un ligero parpadeo, tanto las cimas clásicas en donde se levantan las figuras grecolatinas como las simas actuales en donde han caído, pensando por propia cuenta en su propio lenguaje, el teatro del absurdo, los símbolos kafkianos, los fantoches pirandélicos, los espectros brechtianos y las tragedias chaplinescas. Beckett, Ionesco, Buñuel, Dalí, la Magnani y la Massina habrán de estar ya, monstruosamente apareados, al lado suyo. Dueño de todos los desdenes y todas las participaciones; señor de los compromisos y los alejamientos airoso; maestro de las gesticulaciones y los desplantes sinceros; artista del hambre y del trapecio intelectual en donde se han refugiado los hombres del 98 luego del desastre; genio con muchos rostros y una sola mano, el escritor gallego puede responder ampliamente a cualesquier pregunta que podamos hacerle tanto en el terreno de los dogmas neoplatónicos como en el de los comentarios

románticos, es decir, a cualesquier enunciado que podamos adjudicarle enfocando su pensamiento ya en el núcleo ideológico de la escuela de Alejandría o ya en el caótico panorama de las vacilaciones e inseguridades del siglo XI.

Bajo tales condiciones, nuestro trabajo está encaminado a tratar de dilucidar el recorrido doctrinario que sigue La lámpara naranjosa en ambas vertientes históricas y culturales, y a explicar la manera como Valle logra reunir los dos horizontes en que se encuentra sumergido su arte, en la encrucijada donde se interceptan los postulados caducos de un espiritualismo recalcitrante y los caprichos revolucionarios de una anarquía total. Esto nos sitúa, pues, entre las dos interpretaciones "inactuales" de su realización artística y filosófica: una inactual por exceso de pasado, y otra por exceso de futuro.

Por otra parte, también resulta inminente el hecho de poder determinar en forma paralela la actualidad y la vigencia de los recursos literarios de don Ramón, sobre todo en su empleo obsesivo de algunos procedimientos originales como el esperpento y la bagatela, cimentados en el mismo terreno donde se elevan la caricatura y la desecralización.

No abrigamos la intención de escribir una monografía detallada del momento histórico en que se desarrolla la biografía de Valle-Inclán, ni tampoco un recuento de los elementos estéticos que conforman el quehacer angustiado y vital de los miembros de la generación a que pertenecen Unamuno, Machado, Azorín, Pío Baroja, Maeztu y el propio don Ramón. Para esto, habremos de remitirnos, en forma inmediata, a las obras que se presumen competentes en ambos terrenos: los libros que analizan el pensamiento y la acción de estos escritores como grupo más o menos coherente, y los que se han especializado

en la figura antigua y moderna del autor gallego⁽⁵⁾.

De esta manera, el tema está delineado para seguir las apreciaciones que nos sugirieron varios acercamientos a la obra que nos ocupa, al hablarnos de la perspectiva gnosticista o neoplatónica que se diluye en su búsqueda de la suprema belleza a través de una mística contemplativa, y al gritarnos asimismo la premura existencial con la cual pretende romper las geometrías y los cronómetros usados tradicionalmente en los distintos niveles del arte, perfilando la creencia en una inaccesible categoría estética de cuño elitista y personal, en medio de las corrientes difusas de la vanguardia literaria.

Así, pues, todos nuestros argumentos confluyen en un objetivo central: hablar de los elementos gnósticos y vanguardistas que se asoman a lo largo de la producción valleinclaniana y, de manera concreta, estudiarlos en las cinco partes que componen La lámpara maravillosa, el "libro de las mil y una intermitencias" que no quiere dejar de alumbrar las sombras grecolatinas y los desencuentros bíblicos que persisten en nuestros mitos o las sombras desahuciadas que se empeñan en alejarse del círculo amable de esa luz, idealizada en las horas recogidas de la tertulia o de la lectura.

He aquí nuestro propósito. Ver la manera de decir convenientemente que el trabajo literario de Valle-Inclán no se ha quedado a la zaga y, a la vez, proferir en alta voz que su vigencia reside y se justifica por la tensión inapagable entre los polos opuestos de un pasado que se empeña en regresar con los recuerdos y las trayectorias cíclicas del universo, y un porvenir que todavía no ha llegado, aunque a estas alturas los cubistas, los expresionistas, los dadaístas, los ultraístas, los surrealistas y los futuristas hayan perdido ya su puesto hegemónico y el empeño por aparecer frente a los espectadores de la primera postguerra como los últimos seguidores de Orfeo o como los últimos adoradores de Moisés.

Los materiales encontrados son tan abundantes y es tal la variedad de sugerencias morales y artísticas que nos han producido que indudablemente, hemos visto la necesidad de tener que desechar algunas superficialidades tanto temáticas como formales cuya función era sólo secundaria⁽⁶⁾.

Con nuestros juicios habremos de comprobar que, mientras el alma dice gozar idílicamente de la presencia divina que inventan las virtudes otorgadas en la contemplación mística o las excursiones in dostánicas propuestas en los antros funambulescos de la mariguana y el hachís, el hombre puede muy bien desfigurar o degradar, por ejemplo, los dogmas de la creación, la natividad, la encarnación y la resurrección de los muertos, tal y como lo hacen, desde antiguo, algunas sectas gnósticas y algunos poetas vanguardistas que, contra todos los pronósticos, no se han cansado de mantener siempre una actitud rebelde y una devota herejía con respecto a los cánones de la ortodoxia estética.

La Bella Época, esa flor que al parecer no iba a marchitarse nunca, se ha desmoronado y en su lugar solo aparecen los vestigios de su esplendor entre los escombros que deja a su paso la Gran Guerra. Valle, burla burlando, no es más que uno de los escritores que viven y experimentan este tránsito. Sus estancias alternadas en Comados, Puebla de Caramiñal, Madrid o París nos hablan de la búsqueda de su pecunia cotidiana⁽⁷⁾ y también de la agitación en que transcurren los momentos de estas gentes a las que les ha tocado ver cómo los soldados franceses mueren en las trincheras en iguales circunstancias que los soldados alemanes, tal y como ocurría con los pasajeros que abordaban en el medioevo las barcas del infierno⁽⁸⁾.

Entre los testimonios dejados a la posteridad por él hay uno especialmente significativo que nos preocupa y que, a la vez, logra devolvernos la tranquilidad perdida. "Yo no soy escritor -afirma.

Yo soy militar. Es decir que, por una parte, contemplo las cosas panorámicamente, a ojo de águila, como contempla el guerrero su campo de combate; y por otra parte, acometo siempre las obras por raptó de audacia, a lo militar. Lo primero explica los asuntos. Lo segundo, los procedimientos" (9).

Ignoramos si al confesar lo anterior sólo hablaba ese personaje legendario y escarneciente en el que se había convertido el escritor gallego después de largas sesiones en el café y envidiosas réplicas en la calle; tampoco sabemos si estas palabras corresponden a uno de los parlamentos de aquel actor extravagante que deambulaba en la vida de provincias o en la vida citadina con una mirada teatralmente polícroma. Desconocemos incluso la causa directa de esa confesión y, así, nos atrevemos a pensar que puede tratarse de otra de las bromas de aquel histrión que se obstinaba en seguir representando un papel absurdo y desquiciante, pero lleno de símbolos, cerca y lejos de las bambalinas y los aplausos.

Por eso, es preciso destacar el aspecto documental de la afirmación, haciendo a un lado los comentarios irónicos que algunos eruditos han acumulado en torno al hecho de que todos los juicios de Valle sobre su obra deben ser desechados o, en su defecto, sometidos a un análisis minucioso por su tendencia inagotable a la imaginación y la mitomanía. Aun en el caso de que el párrafo fuera únicamente el más grande de los engaños valleinclinianos, la importancia de lo allí planteado serviría para que nosotros no desecháramos así como así unas ideas semejantes.

Como podemos observar, el pensamiento del autor español es bastante conciso y lo menos que se nos ocurriría sería argumentar la posible falta de sinceridad en sus aspiraciones.

Las frases cumplen, casi de manera absoluta, con los prerrequisitos de la coherencia o de la lógica lingüística. Valle pretende comu

nicar algo y logra hacerlo con toda claridad. Los razonamientos que se desprenden de dicha confesión obedecen indistintamente a una de las preocupaciones fundamentales de su arte: el proceso de la creación.

En estas condiciones, no hay más remedio que aceptar el mensaje propuesto y tratar de encontrarle una aplicación práctica en las lecturas que haremos de La lámpara maravillosa, dando por sentados algunos prolegómenos de la figura camaleónica del escritor gallego: su carácter eminentemente festivo, su costumbre de soñar para sí experiencias y aventuras, y su tránsito doloroso de la estética modernista a la ética furibunda de su teatro esperpéntico.

Durante los años caóticos y violentos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), Valle-Inclán hace caso a sus propias palabras y acomete "audazmente" la escritura de tres libros reveladores que parecen estar un tanto imbuidos por el espíritu bélico que se adueña de Europa, concentrándose sobre todo en los corazones heroicos que todavía se atreven a pasear su romanticismo trasnochado en los campos de la desintegración militar o en los salones atestados donde comienzan a girar los carretes primitivos del cinematógrafo.

La lámpara maravillosa es uno de estos libros, y está concebido bajo la férula de ese atrevimiento panorámico que Valle dice perseguir en su oficio de poeta o, mejor todavía, en su oficio de guerrero secular. Instalado en la atalaya de sus obcecaciones gnósticas y sus sondeos vanguardistas, Valle-Inclán no vacila en utilizar las imágenes que esa epopeya contemporánea prodiga en todas las disciplinas y en todos los órdenes. Se ha iniciado en los secretos atávicos del odio que almacenan los hombres desposeídos contra los hombres que poseen, y en la angustia que estos últimos experimentan en su enfrentamiento con los primeros. Conoce la visión directa, cronológica y geométrica del reportero que visita las trincheras donde se lle

va a cabo la acción militar y que testimonia lo que ve, mediante artículos o noticias, pero eso no es suficiente. Necesita alcanzar también la visión ubicua, reiterativa y totalizadora del gnóstico metido a general que asciende a las alturas y, ya en el aire, saborea el viento de los sueños, dirigiendo con precisión astral o matemática la batalla donde perecen las marionetas obedientes que le confieren cierta divinización y cierto satanismo.

Sin embargo, Valle no escribe La lámpara maravillosa sólo para ejemplificar de nuevo la pugna eterna entre el bien y el mal, o la controvertida antinomia de la belleza y la fealdad. El escritor gallego, por el contrario, va en seguimiento de esa esperanza mística con la cual los espíritus ardientes desechan las cosas del camino y fijan la atención en el recinto divino donde habrán de unirse con Dios; sólo que, en su caso, el nivel religioso se trastrueca en un nivel estético, de la misma manera como en los místicos castellanos lo puramente sagrado se trastrueca en una erótica genial. El Demiurgo ya no es un simple intérprete de Dios; por medio de la dialéctica, se ha convertido también en un ente divino, en un creador, en un hombre que se responsabiliza a trascender, con su genio y su revelación, la perversidad de la materia⁽¹⁰⁾.

Este Demiurgo es el creador platónico que vuelve a producir las cosas que pueblan el universo, tanto las luminosas que animan a los seres incorpóreos como las que animan a los seres materiales y sensibles que nublan la razón. Su trabajo creativo es esa actividad inmensa que se desarrolla en virtud de la armonía, y al mismo tiempo es la prueba de que el ideal que lo hunde en el quietismo es la contemplación del absoluto.

Con un sentido estético, las almas se apartarán de la materia, se privarán de los placeres terrenos, y aspirarán a los deleites del espíritu, al estado contemplativo, a la élite de los iniciados y a

la comunión con la Unidad, esto es, a la aprehensión y al goce de la belleza.

Pero Valle no se conforma con esto. Se aparta de la oscuridad general; quiere romper, minar de ser posible, las sombras de todos los materialismos rastreros y mezquinos; pretende seguir las luces románticas y las vías cristalinas que abren frente a sus ojos el quietismo y el panteísmo plotinianos que se diluyen en los paisajes de su Galicia natal. Lo sabemos; claro que lo sabemos. Sólo que lejos de tomar muy en serio estos objetivos, el autor español hace caso esta vez a la inconsciencia bergsoniana y se decide a reír. La burla surge entonces en todas direcciones. La risa brota y se hace pronto carcajada. La caricatura grotesca que se reconoce y mitifica como tal vuelve a caminar y se hace un nuevo autorretrato, con el fantoche de la manga vacía, los quevedos muy redondos y la barba negrísima cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de la Era Cristiana.

La Primera Guerra Mundial es, después de todo, un gigante ciego que hace añicos las viejas leyes. Ante su avalancha, la ley del progreso fundamentado en la eficiencia mecánica se desbarata y se hace evidente la deshumanización que provocan los hombres más que la avanzada tecnología industrial; la ley de los salarios sucumbe ante el desempleo y la carestía de la vida; la ley de la producción enajenada de los cambios y los beneficios capitalistas se viene abajo ante la inflación; la ley de las ilusiones obcecadas que pretenden mantenerse alejadas de las inseguridades realistas, muere ante la cercanía de las pesadillas que nutren las pinturas y los poemas expresionistas; la ley de la fe -casi inexistente para entonces- en todo tipo de autoridades, religiosas, políticas, económicas o sociales, piéde como las anteriores su sentido original, sobre todo cuando los abusos burocráticos y alienantes de la clase en el poder se hacen in

justos o intolerables.

¿Es necesario agregar que la ley del amor y la ley de la guerra -ambas en el sentido caballeresco- se desintegran también?(11)

Desde hacia algún tiempo, la filosofía y la literatura venían enviando "señales" elocuentes de la tormenta que, una vez traspasado el umbral del siglo XX, habría de cernirse. Los escritores españoles ante el desastre del 98 son un ejemplo incuestionable de este fenómeno, y entre ellos destaca la figura de Valle-Inclán, nacido en 1866.

El autor gallego comienza a publicar tardíamente durante la última década del siglo XIX, y, cuando estalla la violencia a nivel mundial, publica, entre 1916 y 1918, tres libros que de alguna manera habrán de servirnos para ejemplificar las ideas principales de nuestro trabajo, amén que el primero de ellos es, precisamente, La lámpara maravillosa. Los dos restantes parecen seguir un orden cronológico y, a la vez, un orden formal, aunque en el fondo Valle pretende romper con ambos toda visión unívoca de la conflagración europea: La media noche y En la luz del día. (12).

Los tres títulos obedecen, como es fácil suponer, a un proceso de metaforización en el que los sentidos ocupan la parte esencial del pensamiento valleinclaniano desde el punto de vista anímico y desde el punto de vista intelectual: los órganos de la visión se constituyen, sin más, en el medio de conocimiento más cercano a las preocupaciones y los recursos estilísticos del escritor, aunque luego tenga que argumentar que el hombre, para alcanzar la suma belleza y la armonía, debe despojarse de las sensaciones, aceptando que el momento más pequeño puede guardar ecuaciones eternas, contra toda lógica y razón.

Valle-Inclán visita las líneas francesas en 1916 y esto sólo de muestra hasta qué punto es un hombre consciente del papel que tiene que desarrollar en una época de cataclismos y transformaciones. Sa-

bedor de que la nueva rebeldía es, al parecer, una de las más definitivas en la historia de los pueblos, no vacila en sumar a los cambios que comienzan a proliferar el propio tránsito de ideales. Las trincheras ensangrentadas son, para él, una experiencia decisiva, aunque en un momento dado tenga que tomar el asunto humorísticamente cuando es confundido con cierto oficial del ejército aliado⁽¹³⁾. El ardor de los enfrentamientos y la insensibilidad abrumadora de los artefactos modernos inventados por el hombre para su propia destrucción son como el aceite que nutre la llama de su compromiso y, al igual que a otros autores costáneos, logran convencerlo de que, cuando las pugnas tradicionales advierten su inutilidad al lado del nuevo orden social, erigido en el único enemigo común, lo último que resta es abandonar algunos planteamientos anacrónicos tales como la búsqueda del absoluto, la existencia de elementos inmutables, la certidumbre en las doctrinas de los clásicos y el convencimiento unilateral en las ventajas de la ciencia empírica.

Cuando Valle escribe La lámpara maravillosa, pues, hay en todos los ámbitos una inestabilidad creciente. El anuncio de una cultura bélica dispuesta a cambiar en forma simultánea los fundamentos ideológicos y los recursos ornamentales de las reglas que rigen al mundo capitalista, es acompañado por las correspondientes invalidaciones o los trastocamientos regulares e irregulares provocados en el seno de un relativismo irónico. Las geometrías no euclidianas tienen que seguir coexistiendo junto a las proposiciones euclidianas "evidentes de por sí". Todas las intuiciones místicas o seudomísticas continúan alimentándose en las fuentes terrenas inagotables de la materia, la oscura materia, donde existen reñedos de luz y donde los crepúsculos cotidianos pueden sugerir, sacrílegamente, el vínculo eucarístico del cuerpo y la sangre de Jesús, que es para la religión cristiana

uno de sus dogmas favoritos en lo que a resúmenes dialécticos se refiere. Dice Valle-Inclán:

La tarde había perdido sus oros, y era toda azul. Yo, sentado bajo el parral de mi huerto aldeano, me puse a rezar. En aquella beatitud del campo, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. 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 y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser (14).

Aunque el factor ~~comp~~arativo es, en este ejemplo, aparentemente casual, la burla desacralizadora surge desde el momento en que Valle parte del tópico común (el atardecer) para llegar a las posibilidades cósmicas de una ideología determinada, e incluso a los postulados menores de una visión bastante particular de la realidad (el punto de vista gnóstico). Lo que nos interesa ya no es el pensamiento ortodoxo o heterodoxo que el párrafo proyecta, sino cómo dicho pensamiento está enfocado. Lejos de la propaganda francamente tendenciosa de algunos tratados ascéticos o algunos catecismos místicos, Valle enfoca el asunto a través de su estética genial, a través de esa categoría accesible o inaccesible donde deambula un linaje de monstruos mucho más humanos que el hombre. Así, La lámpara maravillosa puede ser considerada nada menos que como la primera cristalización del esperpento. Más adelante habremos de profundizar en estas ideas.

Por ahora, lo más importante es tratar de perfilar el carácter histórico de la caricatura en el paso de los salones brillantes de la dorada burguesía europea que sueña en los laureles de la inmortalidad, a la explosión proletaria de los hacinamientos miserables que se difunden alrededor de los complejos fabriles en cualesquier ciudad europea que se precia de estar industrializada.

La burla se adueña de las generaciones educadas sentimentalmente en los ejemplos edificantes de la Bella Otero, Tórtola Valencia,

"La Argentinita", Leonor Duse, Isadora o Mata-Hari. El hombre no cree ya en dogmas rigurosos y, sin embargo, utiliza la misma moral, la misma economía y la misma estética de la doctrina que rechaza, a veces sólo cambiando la valencia positiva o negativa de los elementos que se someten a la crisis final.

El hombre se mofa de sí mismo y en esa desacralización de lo humano pretende encontrar nuevamente su endiosamiento y su idealización, en un proceso circular que nunca comienza porque de hecho nunca había terminado.

Nietzsche y Schopenhauer atinan apenas a mantener, por otro siglo al menos, sus imágenes de maestros o de guías de las contradicciones "nacientes", si bien con las reservas obligadas que se requieren para mostrarnos que, también ellos, empiezan a perder la confianza en su propio reto.

Como venos, el mundo y el tras mundo de la decadencia burguesa se hunden en una inmensa confusión, en un desamparo cósmico, en una orfandad casi tan rigurosa como aquella en que queda sumida la aristocracia milenaria cuando la burguesía es aun revolucionaria y el pueblo puede confiar sus destinos a la voluntad napoleónica de los líderes intelectualmente capacitados para dirigir la lucha eterna por el poder.

Valle-Inclán muestra esta incertidumbre a lo largo de su producción literaria y, curiosamente, evidenciando los efectos de esa misma ambigüedad ideológica que acabamos de hacer patente en los autores alemanes mencionados con anterioridad, presenta algunos elementos contradictorios que nos permiten hablar, en forma paralela, de una estructura inestable y de una tranquila fijación en ciertas filosofías sustantivas, como es el caso del gnosticismo y el arte de vanguardia.

"Reír no es loquear", dice Valle en alguna de sus obras (15). Y a partir de allí no vacila en afirmar su tendencia a la desvalorización, a la burla, al escarnio insidioso y al saqueo despiadado de las posturas intransigentes o fanáticas del catolicismo español, de las instituciones sociales tradicionales y del humanismo trasnochado que se esfuerza en permitir las expresiones más individualistas, sin haber tomado antes en consideración las perspectivas armoniosas de una comunidad en crisis (16).

A pesar de las contradicciones posibles e imposibles de su arte, Valle trata de escapar a la regla despiadada que sitúa a España entre el impulso aberrante de una "europeización" que nunca se realiza y la mentalidad feudal de una clase dominante que hace caótico todo desarrollo ante lo arbitrario de las relaciones comerciales con que propicia el acercamiento a los países altamente industrializados. Está consciente de que, en realidad, la Europa estable del Molino Rojo a cuya sombra imperial pretende sumarse España en el plano de la infraestructura y en el de la superestructura es la Europa contrarrevolucionaria a la que Carlos Marx y Federico Engels dirigen sus discursos y sus teorías económico-sociales (17). La burguesía española es una caricatura del modelo europeo y entonces la rebeldía política y la rebeldía estética de los del 98 no se hacen esperar. Es necesario rechazar en forma radical todos los valores -cualitativos y cuantitativos- de la clase en el poder, aunque esto equivalga de alguna manera a aceptar casi de manera incondicional el argumento tantas veces traído y llevado de que en España ha triunfado siempre la "idea" sobre la "materia", desde que Juan de la Cruz suspiraba por el alma del Esposo "toda ciencia trascendiendo", o desde que Calderón de la Barca exponía los asuntos del honor y de la voluntad divi-

na en los hilos del tinglado de su teatro para marionetas alegóricas y desde que el sardónico Quevedo hablaba de la hispanidad en cada uno de los rasgos picarescos y tenebrosos del inconcebible Juan Pablos, buscón de incautos y burlador de hambres⁽¹⁸⁾.

Con esas fortalezas sagradas o profanas de lo "hispanico" en el Siglo de Oro, Valle encuentra una fórmula personal para interpretar el problema de un país que se siente y se ve marginado en todos los órdenes. La única diferencia es que, contra la imagen convencional y jactanciosa que ofrecen en un momento dado San Juan, Calderón y Quevedo, el escritor gallego parece guardar cierta irreverencia con respecto a la seriedad o el empacamiento que implica el hecho de tomar conciencia de una realidad determinada. El tema de España puede ser tomado humorísticamente y no por eso va a perder la "objetividad" exigida. Antes bien, con la risa se pueden inaugurar nuevas y más ricas semánticas en el terreno de la literatura y en el de la realidad. "Una sonrisa es a veces más triste que las lágrimas", repite el Marqués de Bradomin, y Concha, esto es, España toda en su agonía, no tiene más remedio que responder: "Yo sé eso"⁽¹⁹⁾.

Así, pues, las raíces más antiguas que nutren el oficio luminoso de La lámpara maravillosa no proceden únicamente de la creencia -válida o inaceptable, según sea el caso- de que la filosofía y el arte son ejercicio exclusivo de los hombres privilegiados por su saber, y de los iniciados que son capaces de penetrar el sentido de esta enseñanza elitista. Los últimos brotes que florecen en su follaje centelleante nos revelan que esta obra de Valle se mantiene viva, en pleno proceso de maduración, probando las mieles y los limones amargos de la caótica mentalidad relativista del siglo XX.

En vano buscaremos en este "libro de las mil y una intermitencias" esa luz momentánea de las estrellas fugaces al caer. Sus parpadeos han sido bastante pertinaces y siempre ha vuelto a brillar co-

no en la primera ocasión, no obstante el tiempo transcurrido y las perspectivas estéticas alcanzadas cuando, en medio de la multiplicidad verbal e ideológica, las aspiraciones a la divina belleza de los clásicos dejaron de ser destello místico y se convirtieron en fantoches gimientes.

La lámpara maravillosa es, en consecuencia, un punto de enlace entre las corrientes artísticas revolucionarias de la vanguardia y el carácter eminentemente rebelde de la postura gnosticista, si bien hay que aclarar que, en ambos casos, los elementos doctrinarios y formales que podrían ayudarnos a ejemplificar esta afirmación no corresponden a una rigurosidad científica, sino más bien interpretativa de las palabras, los signos, los símbolos y las ideas que conforman el estilo de Valle o, en su defecto, esa técnica particular que permite valleinclanizar la realidad. En esta forma, lo que queremos decir es que ni el lenguaje del libro es propiamente expresionista, ultraísta, futurista, surrealista o dadá, ni el aparato ideológico en el que el mismo se fundamenta cpmulga enteramente con los postulados plotinianos, valentinianos, atactitas, simonianos, basiliditas o carpocráticos de los primitivos partidarios del sincretismo alejandrino en los siglos II y III d.C. La obra aludida ya en tantas ocasiones es vanguardista porque se pone a la cabeza en el rechazo de los géneros rigurosos de la prosa y en la invención genial de curiosas prestidigitaciones tipográficas; y, a su vez, es gnóstica porque toma, desde un punto de vista burlesco, lo arcaico por actual, regresando aunque sea hipotéticamente, poéticamente, al mundo de los místicos aprioristas del quietismo y del pantheísmo o al trasmundo revelador de los ciclos con que se rompen y terminan de desintegrarse las visiones progresivas de la filosofía y la religión (20).

Con todo el respeto debido a don Ramón, debemos recordar en

este momento que para algunos autores las obras de arte pueden morir y de hecho mueren, al menos culturalmente, convertidas en una especie de "esqueletos estéticos"⁽²¹⁾. La evolución de la realidad histórica llega a darles una razón de ser, proyectarlas, secundarlas, pastarlas y, por último, atrofiarles definitivamente el sentido original para el cual fueron creadas, convirtiéndolas en objetos de ficción.

La lámpara maravillosa corrió el riesgo de convertirse en uno de estos "esqueletos estéticos", sólo que el autor español no quiso realizar desde las bases una transposición de la vida en zonas ideales, tal y como sucede con la mitología, con la fábula, con el relato mágico o con el cuento folklórico, y esto la aproxima más todavía al plano de lo vital.

Vallé, por principio de cuentas, no fue Sherezada ni se propuso narrar una historia personal acerca de los sueños y las desgracias de los modernos aladinos, aunque en cierto sentido llegó a intentar con su escritura una especie de alargamiento espacial y temporal con el objeto de impedir la misma trágica sentencia y una amenaza similar a la de la narradora de Las mil y una noches.

Por otra parte, en el repertorio mundial de los cuentos, los relatos, las fábulas y las mitologías primigenias, orientales u occidentales, es posible encontrar una línea constante que, casi siempre llega a restarles un poco de su encanto onírico y una poca de su trascendencia simbólica: los casos supuestamente mágicos y legendarios corresponden, en mayor o menor grado, a fenómenos palpables y cercanos. Cada sueño obedece a una realidad. El sacrilegio que Prometeo puede cometer contra los dioses del Olimpo no es un acto diferente al hurto practicado en nuestros días en la casa de un funcionario gubernamental. Dulcinea del Toboso nunca deja de ser Aldonza Lorenzo, aunque Alonso Quijano el Bueno se olvide de su papel quijote

tesco al morir en la cama, triste y maltrecho, luego de lamentar jun to con el escudero más fiel la locura colosal que lo acometiera una noche de tantas. Muchos poemas sólo pueden desentrañarse o explicarse echando mano del lenguaje prosaico de todos los días o, quizás, utilizando los métodos cuasi matemáticos que la crítica actual ha in vencionado tratando de huir lo más posible de la interpretación meramente subjetiva.

Si en la narración los niños son encerrados en un subterráneo mientras sus padres son sometidos a un penoso repertorio de pruebas y prohibiciones, lo mismo ocurre con algunas familias de los pueblos cazadores del norte de Europa en la era neolítica. También, si en la película el burgués inteligente describe con todo detalle su ostracismo voluntario, y es sabedor de su propia inutilidad histórica durante los primeros años del socialismo, otro tanto sucede con cada uno de los burgueses de dicho período. La solución es, de todos modos, una sola: historia y discurso constituyen la unidad dialéctica en que se cimentan las verdaderas obras de arte. El relato maravilloso sucumbe ante la realidad hostil y las bengalas del sueño tienen que guardarse celosamente para que no se desgasten demasiado.

Esto nos hace pensar que, en nuestra época, la verdad es por na turaleza relativa y ha renunciado a los elementos absolutos que antes la habían caracterizado. Lo verdadero es, casi siempre, provisional: es verdadero ahora, pero puede resultar falso mañana. El enfrentamiento realidad-fantasia y el incesante cambio de las apariencias del mundo prosaico de la imitación, aun conservando su identidad física, son una consecuencia necesaria de esto. Así, pues, el arte -como las religiones- presupone un cuerpo de doctrinas, reglas, creencias y prácticas impuestas y aceptadas por todo un grupo de manera uniforme, pero al mismo tiempo proyecta una serie de sacrilegios y desvalorizaciones que tienden a convertirse en las nuevas normas sociales o culturales.

Algunas obras literarias no consideran lo universal y lo absoluto solamente como probable, y pretenden evadirse de este carácter relativo. Es entonces cuando se da a la literatura el calificativo de mero "placer", lo que equivale a decir que algunos libros afamados corren el riesgo de quedar convertidos en estéticos esqueletos preciosistas, restos arqueológicos, larvas huidizas del pasado mediato o inmediato, productos de una experiencia emotiva o intelectual intrascendente, piezas disformes que se desmoronan con su antigüedad a cuestras en un museo imaginario y en un mercado especialista en lanzar a la calle tirajes insospechados con la publicación de los clásicos en ediciones de bolsillo.

Tampoco el arte de Valle-Inclán puede escaparse a esta ley inexorable. Si bien La lámpara maravillosa no es, indudablemente, un proyecto fallido o una armazón invertebrada dentro del concepto esquelético que hemos explicado con anterioridad, si se parece a uno de esos cadáveres que, habiendo sido embalsamados convenientemente en la primera oportunidad, se han conservado íntegros, y parecen guardar todavía una frescura ornamental y misteriosa en alguno de los gestos múltiples de que disponen en medio de su rigidez. Cuando el lector contemporáneo se decide a abrir sus páginas, dejándose iluminar por esa luz mortecina y centelleante (paradojas aparte) que proyectan los ojos cristalizados del autor, comprueba que su luz se alimenta con todos los aceites místicos o estéticos que se puedan imaginar en una etapa crítica y ambigua como la nuestra. Su luz no es una luz lineal, sino poliédrica. Y es por eso que tampoco el universo excitante y sugestivo de don Ramón María del Valle-Inclán puede evadirse de la naturaleza relativa que acosa a la cultura bélica en que se desarrolla el "progreso" del hombre contemporáneo.

A pesar de que durante mucho tiempo existió la seguridad de que La lámpara maravillosa sólo era un mausoleo construido extrañamente

en homenaje a doctrinas y formas anquilosadas, puede, en nuestros días, ser considerada como una obra actual por ser inversamente proporcional a un estado de cosas imaginarias. Allí, Valle-Inclán se autorretrata de cuerpo entero. Su infancia, su juventud, su madurez artística y su plenitud literaria mitomaniaca se alternan con las edades, las estaturas, los genios y las posibilidades de los pensadores que desfilan en sus páginas (22). Los pueblos y las ciudades hegemónicos del pasado legendario se unen con su verbo ritual a las gentes y a las edificaciones del pasado inmediato que apenas acaba de ser registrado por la historia o la sociología. Igualmente, el futuro imposible de las edades heroicas encuentra un sucedáneo ideal en el futuro donde los héroes ya han superado todas las pruebas y las prohibiciones ciegas, y donde los relatos mágicos ya han trascendido la condición rigurosa de los mensajes o los contramensajes.

El esteta no se ha dormido luego de una primera derrota, cuando los críticos dijeron que el arte valleinclaniano sólo era para leído y no para vivido. A las incredulidades de algunos mentecatos siguieron las preguntas de los autores que lo homenajearon en el centenario de su nacimiento, y a estas interrogantes hoy deben seguir las recompensas. Valle-Inclán llega heroicamente a los aplausos, pero no a los aplausos vacíos que se desmoronan al final de una temporada más o menos triunfal, sino a los verdaderos aplausos que nunca cesan de repetirse bajo la bóveda del teatro a pesar de que las figuras de la farándula lleguen a cansarse y los espectadores hayan olvidado sus derechos a exigir en todo momento una actuación brillante y una obra más brillante aún, enajenados por las bochornosas sesiones de los dramas echegarianos.

Don Ramón ha vivido una sucesión verdaderamente apabullante de acontecimientos económicos, sociales, políticos y culturales después de que en 1874 se cierra el paréntesis fantasmagórico donde se hayan

encerradas las máscaras gijientes y burlonas de Amadeo de Saboya y los miembros de la Junta Superior Revolucionaria que le facilitan la entrada en Madrid. Ha escuchado los rumores de la guerra de Juba, de las dificultades entre España y los Estados Unidos y, también, de la sublevación llevada a cabo en las Filipinas. El desastre llegó y nadie pudo evitar la pérdida de las últimas colonias.

Los españoles de estas décadas trágicas conocen la política de Alfonso XIII y su intervención en el desenlace de las guerras carlistas. Advierten los desplantes liberales de Sagasta y, en el bando opuesto, analizan las sagacidades conservadoras de Cánovas del Castillo. Presencian la caída del rey que gusta de intercambiar uniformes y condecoraciones con los otros monarcas europeos que, además, no sólo son sus amigos, sino gentes allegadas a su familia. Observan la manera como María Cristina de Austria, la viuda joven, toma las riendas del país en el tránsito desgraciado del siglo romántico al siglo contrarromántico, hasta que Alfonso XIII alcanza la mayoría de edad y el conde de Romanones se dispone a dirigir la situación española en los días en que comienza a vislumbrarse, allende los Pirineos, el anuncio belicoso de 1914⁽²³⁾.

Valle-Inclán es otro de los espectadores incansables de estos sucesos y uno de los pocos mirones que ven más allá de las puras apariencias.

Como es bien sabido, otros rasgos típicos del creador en los primeros momentos vanguardistas son el sentimiento de su propio alejamiento social y la necesidad siempre latente de relacionarse con la masa de los espectadores que no lo comprenden y se burlan de él (24). Valle presenta esta misma ambigüedad. Sabedor de la suerte que corren los mayorazgos agonizantes como el de don Juan Manuel Montenegro o los aristocratismos desbordados como el de Xavier de Bradoín, no tiene más remedio que aproximarse a los lamentos estentóre-

os y proféticos de un mendigo loco como Fuso Negro o de una adúltera como Mari Gaila⁽²⁵⁾, que salta al camino desnuda, tapándose el sexo, mientras el marido rememora las palabras sagradas de Jesús en el Evangelió correspondiente, ajeno a los aullidos de la muchedumbre que lo llama castrado por defender a la mujer que le ha puesto los cuernos.

Estos personajes guardan un paralelismo más estrecho con la corriente proletaria que, seguramente, ha ganado el terreno de la cultura con el triunfo de la Revolución Rusa, y también se relacionan con las personas heterogéneas que deambulan en los cinco capítulos de La lámpara maravillosa, aunque se trate de figuras históricas ampliamente reconocidas por su prestigio ideológico y social. En los tres casos se trata de hombres o mujeres que, gracias a la magia, la astrología, la incredulidad, la duda o la nigromancia, han alcanzado el nivel tenebroso de lo subterráneo y lo maldito, esto es, el "pecaminoso" sendero de lo verdaderamente humano.

Montenegro y Bradomín, el uno vinculero y el otro marqués, sólo son los fantoches decadentes del sistema social caduco que, curiosa mente, conserva un vigor extraordinario y se prepara a eternizarse en las carteleras de todos los escenarios a donde siguen asistiendo los hombres condenados a ser, en todo momento, dirigentes importantes o portavoces elocuentes de la demagogia y la destrucción.

La lámpara maravillosa no es una pieza teatral; tampoco es una novela. Menos aún el inconcluso poema que algunos críticos quisieron mirar en sus páginas. Este libro es, por muchas razones, la negación de todos los ordenamientos y todas las categorizaciones. Parece un ensayo y, mejor dicho, tiene todos los atributos de un incansable soliloquio personal llevado al papel en el momento en que lenguaje y doctrina experimentaron el punto más estrecho de la comunión ética y estética del compromiso valleinclaniano. Por eso, en toda su exten-

sión cabalística pueden desfilan los nombres de los artistas más re-
nombrados de la edad antigua y los obsesos más reveladores de la
edad contemporánea. Valle es, en consecuencia, el obseso y el artis-
ta por antonomasia que tiene en su haber un excedente de pasado y un
excedente de futuro, hundido como está en la crisis de nuestro tiem-
po, y en los interminables homenajes que le dedican las revistas y
demás publicaciones periódicas de España y América.

En su casi inimaginable variedad, la obra de Ramón del Valle-
Inclán pide una descripción más que un argumento definitorio. Es un
monstruo artístico casi tan peculiar como uno de los esperpentos y,
por esta causa, de mala gana podría ceder a cualesquier intento de
esquemmatización. Toda su exhuberancia florece lejos de la austeri-
dad estética e ideológica, sin que esto obste para que, en repetidas
ocasiones, las novelas y las piezas dramáticas firmadas por él estu-
dien con detalle los ambientes y las actitudes de la otra austeri-
dad, la económica y la social. Esto no quiere decir que el escritor
gallego pretende deliberadamente catequizar a un público determindado
con los mandamientos de una religión personal, sino que sólo la expo-
ne con todos sus misterios y todos sus fetichismos para que cada
quien se forme un juicio o adopte una resolución⁽²⁶⁾.

Claros o preclaros -ignoramos a ciencia cierta cuál habrá sido
el color verdadero de sus pupilas-, los ojos de Valle-Inclán siempre
estuvieron acostumbrados a mirar muy lejos, tanto hacia el pasado co-
mo hacia el porvenir. Los testimonios que hoy por hoy podemos recor-
dar para confirmarlo son demasiados, y el objeto de nuestro trabajo
es muy menor que el de presentar un estudio agotador de todas sus
fuentes y de todas las influencias que logra desarrollar entre las
generaciones literarias subsecuentes.

Su mirada -furor y bagatela⁽²⁷⁾ siempre llamó poderosamente
nuestra atención y, en el último de los casos, siempre logró arran-

caros los más sinceros estallidos emocionales e intelectuales que hemos experimentado a lo largo de estos acercamientos diversos a la figura y a la obra de este autor español del 98.

Leyendo La lámpara maravillosa nos ha hablado el soldado de las aventuras exóticas en tierra mexicana y el clérigo rebelde que de sacraliza con denuedo los valores anacrónicos a la manera de Juan Ruig, Arcipreste de Hita, o a la manera de Camilo José Cela, escatológico genial, con las reservas cronológicas que se requieren para este tipo de comparaciones casuales y para la aplicación del verbo valleinclanizar⁽²⁸⁾.

La voz de este manco que corre de una parte a otra de la estética y del compromiso, "con alegre oficio de tercero", se ha dejado oír más de una vez y, por tanto, a través de su visión gnóstica o vanguardista hemos podido descubrir algunos de los secretos más reveladores de su ideología pertinaz y creadora, y de su dolor por el problema de España.

En lo que respecta a esto último, hay por ahí una pregunta que, perdida junto a otras y cansada de tanto permanecer a la expectativa, se ha transformado en una respuesta verdaderamente lastimosa. El tono interrogativo con el que las gentes de todos los lugares la balbucen, se ha vuelto un eco burlón que recuerda el sonido desafiante de las poleas rudimentarias que todavía permanecen alejadas de la aparatosa tecnología actual, y que se complacen convocando en sus giros incansables las quejas acumuladas en veinte siglos de trabajo minucioso.

Es una pregunta que se fragmenta en múltiples interrogantes y que en el fondo sólo nos remite a una incógnita en particular, es decir, a un asunto unívoco que parece diseminarse en todas direcciones sólo porque los hombres que lo han estudiado pertenecen a las doctrinas y a los credos más diversos: ¿Ha sido España, por ventura,

un país "de risa" creado "para llorar"?

Ya se que este asunto es en realidad un tópico viejo que, de una manera o de otra, han querido precisar en su momento Quevedo y Cervantes, Góngora y Lope, Jovellanos y Cadalso, Larra y Menéndez Pelayo, Unamuno y Ortega, Américo Castro y Menéndez Pidal, Ganivet y Julián Marías⁽²⁹⁾. Pero eso no importa. La pregunta está formulada de nuevo y, como puede suponerse, sugiere una vez más múltiples disparaderos que por ignorancia no habremos de sintetizar en uno que pudiera comprenderlos a todos.

Además, el hecho de formular únicamente esa interrogación en forma individual resulta siempre contraproducente, y parece como si el número invitara a imprimir, al instante, veinte respuestas. Por lo tanto la pregunta solitaria queda invalidada, es reducida al absurdo o, en su defecto, pierde todo su sentido sin mayores complicaciones, entre otras interrogantes igualmente decisivas: ¿Es España un país de "graciosos" o de "inquisidores"? ¿Es España un país de "erasmistas" o de "luteranos"? ¿Es España un país de Dios o de Satan? ¿Es España un país de Cristo o de Marx? ¿Es España un país monárquico, anarquista, nacionalista, republicano o neutral? ¿Es España un país?

Dentro de este mismo territorio de las preguntas y las respuestas sobre la risa o el llanto peninsular, está ahí, sin ir muy lejos el prólogo de Miguel Unamuno a su novela Niebla. En él, curiosamente, se habla de la existencia de un público ingenuo y de un escritor astuto que "a menudo le pasa lo de pasarse de listo". Unamuno considera como algo inminente "acabar con esta ingenuidad" de un público lector que acepta todos los embelecos y originalidades que bullen en el cerebro de todo escritor, independientemente de si dichos embelecos y dichas originalidades sean propias o exportadas. Este problema se resuelve diciendo que el lector español es de carácter recaloso

y Unamuno argumenta, por conducto de Víctor Gotí, su "prologuista" en turno, lo siguiente:

"Dudo que en otro pueblo alguno moleste tanto el que se mezclen las burlas con las veras, y en cuanto a eso de que no se sepa bien si una cosa va o no en serio, ¿quién de nosotros lo soportaría?" (30).

Es fácil observar, por principio de cuentas, cómo en este párrafo las interrogaciones se hacen materia obligada, un poco para hacer mayormente grandioso el sentido de la inseguridad que cierto pueblo experimenta.

¿Quién de nosotros (y aquí el nosotros vale todavía de este lado del Atlántico) soporta y soportaría, en cualquier caso, que se le tome el pelo utilizando para tal objeto nuestra propia capacidad histriónica o, yendo un poco más lejos, empleando nuestro propio ingenio, ya que careceríamos seguramente del genio indispensable para lograrlo?

Como acertadamente dice Unamuno, mezclar las burlas con las veras es algo que a todo mundo contraría. No obstante, a todos nos alcanza igualmente esa necesidad obsesiva de probar esta mezcla, o cuando menos, en el último de los casos, de ensayarla en repetidas ocasiones, ya que a todos nos atosiga la curiosidad prematura de penetrar en el laboratorio de los elegidos y precipitar todos los elementos que tienen participación directa o indirecta en la fórmula.

Ortega y Gasset, por otra parte, creyendo más en el silencio que en las palabras, habrá de introducirse de lleno en ese mismo recinto de las preocupaciones cósmicas que tantos quebraderos de cabeza constituyeron para la generación del 98. Escribe los famosos ensayos sobre La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela y, allí, el brillante filósofo preconiza la creación de un arte autónomo, un arte por encima y al margen de lo histórico y lo humano, un

arte con las menos raíces vitales posibles; también, vaticina el agotamiento próximo de la novela por su carácter servil respecto a las contingencias políticas, sociales y económicas que arrastra como un excesivo lastre de humildad.

Hacemos estas anotaciones con el fin de resolver hasta donde sea posible y hasta donde lo requieran las circunstancias, el viejo planteamiento de la humanidad o la inhumanidad del esperpento valleincliniano, pues ya hemos aceptado que La lámpara maravillosa puede ser considerada como la primera cristalización de este recurso inquietante. La solución no se hace esperar. Y para integrar el esperpento valleincliniano concurren factores humanos y factores extrahumanos que, amalgamados, enriquecen y hacen trascender las figuras grotescas que abundan en la producción de este autor español.

En este sentido, el uso de la luz que prodiga La lámpara maravillosa escarnece y vuelve a divinizar, una y otra vez, la realidad, y Valle enciende la flama de su actitud burlona al término de cada una de dichas intermitencias; le habla al lector pausadamente de una serie inequívoca de factores humanos bastante reconocibles, y a un tiempo, desgañita su garganta tratando de desfigurar ante nosotros los elementos sensoriales, intelectuales o artísticos que él mismo había convocado para hacer más próxima la experiencia vital de su trabajo estilístico. Complaciéndose en todas las variedades de la iluminación, recorre desde la luminosidad directa del impresionismo hasta la descomposición centelleante de algunas de las rupturas geométricas del cubismo, y esta mágica linterna se adueña de los secretos pasados y futuros que intervienen en el proceso de la desnaturalización y del contrarromanticismo.

La lámpara maravillosa es, pues, ese aparato desquiciado que ofrece la luz sagrada, cuasi divina, que se diluye en todos los recintos tradicionalmente católicos de la España oficial, y luego la

sustituye por una luz pervertida, rebelde, llena de intensidades y de matices ignorados.

Su voluntad demiúrgica se impone y aquella iluminación mística que se perseguía en los orígenes de un neoplatonismo idealizado se trastrueca, sin más, en la iluminación demoníaca que se mofa tanto de las sombras como de las otras luces agónicas que osan encenderse por ahí. Las carcajadas teatrales brotan en medio del verídico lagrimeo. La lámpara maravillosa puede ser explotada para alcanzar con sus vacilaciones lumínicas una evaluación "negativa" de la vida o para cifrar nuevamente la "inhumanidad" de nuestro tiempo con mitománias y sacralizaciones reincidentes.

No obstante, este "libro de las mil y una intermitencias", retablo ensayístico y esperpéntico con registros celestes y registros terrenales, no apunta contra la España del siglo XVI (místicos, iluminados, refulgentes, erasmistas, luteranos y esotéricos), sino contra la monarquía de Alfonso XIII y su cohorte de espadones modernizados que, sin ambages, pactan con Roma sobre la fundación de nuevos establecimientos religiosos y dictan la obligatoriedad de la enseñanza del Credo y la Historia Sagrada, buscando siempre su beneficio personal, el voto favorable en las campañas electorales o, en su defecto, el eternizamiento de las apariencias del régimen fantasioso y oportunista en donde descansa la atonía y el amodorramiento de un pueblo desengañado que teatraliza sus quimeras.

No en balde Valle-Inclán balbucirá en el momento de la despedida esa frase, profundamente religiosa a pesar de su carácter civil, que todos conocemos: "No quiero a mi lado ni cura idiscreto, ni fraile humilde, ni jesuita sabihondo".

Nosotros -lectores "ingenuos" o, mejor dicho, lectores "recelosos"- ya no podremos juxtaponer una España "de risa" y una España

"de llanto". Una España de Dios y una España del Diablo. La imagen de Unamuno y la silueta de Valle-Inclán estarán siempre dispuestas a ejemplificar con su presencia las bases fastuosas del bufo trágico, sólo que no como mera yuxtaposición o polaridad, sino como verdadera amalgama de pesadumbres y artificios.

II. PRIMERA LECTURA : LA CREACIÓN COMO DELEITE.

Mi estética es una superación del dolor
y de la risa, como deben ser las conver-
saciones de los muertos al contarse his-
torias de los vivos.

VALLE-INCLÁN, Los cuernos de Don Friolera.

MARI-JUSTINA : Tú me respondes con bernardinas
cuando te muestro mi corazón.

VALLE-INCLÁN, La enamorada del
rey.

He de decir que yo mismo me he despedazado...
El mundo y mi yo están despedazando mi cuer-
po en un conflicto insoluble.

KAFKA, Diario.

GOZO Y PROVECHO, DEL CAPRICHO A LA CONCIENCIA.

Para empezar este capítulo podríamos decir, por principio de cuentas, que La lámpara maravillosa nos ha hecho parpadear o, mejor dicho, que la llama creadora que contienen las páginas de este libro, publicado en 1916, nos ha obligado a imprimir un prolongado parpadeo antes de poder llevarnos las manos a los ojos y restregárnolos en busca de un alivio casual; podríamos llegar a decir incluso que nos hallamos encandilados todavía y que los destellos aromáticos del aceite que la mantiene encendida (aceite extraño entre todos los aceites logísticos y razonabilísticos del mundo), nos han hecho vacilar en el terreno de las objetividades y, más aún, en el terreno de las impresiones subjetivas.

La obra del escritor gallego ha resultado, pues, a pesar de todas las tautologías y todos los vicios circulares, una lámpara verdaderamente maravillante. Una de esas linternas mágicas que, proyectando figuras, rostros, siluetas, máscaras e imágenes hipnagógicas, alumbran el resto de las cosas vistas en el dintel del sueño.

Valle-Inclán -Don Ramón María del Valle-Inclán en la pintura realizada por Eduardo Vicen, en el retrato hecho por Ricardo Baroja, en la lírica descripción elegíaca de Ramón Gómez de la Serna o en el poema tantas veces traído y llevado de Rubén Darío- ha sabido darnos, con la lectura de su obra y con la captación inmediata de sus preocupaciones éticas y estéticas, una buena sorpresa. Tal y como debió hacerlo, seguramente, en otra época y en otras circunstancias, con sus retractores y sus epígonos, con sus críticos y sus seguidores, con sus compañeros de tertulia en el café madrileño de "La Granja del Hénar" y con sus enemigos dictatoriales, a través de

todos los carlismos, las riveradas, los restauracionismos, los independentismos personales, los desplantes voluntariosos y los bastonazos obligados (31).

La lámpara maravillosa nos ha deslumbrado y, como si eso no fuera suficiente, parece orillarnos también a aceptar la idea de que sus cinco facetas (es un farol pentagonal que comprende, como era de esperarse, cinco caras de luz) son, respectivamente, cinco posibilidades en cuanto doctrinas, confesiones, poemarios, meditaciones o disquisiciones sobre el Modernismo o sobre el arte en general, desde un punto de vista litúrgico y romántico, sereno y audaz, grotesco y sugerente. Y para decirlo, no hay que pensarlo demasiado. La lámpara maravillosa nos ha contagiado con su mecánica de musicalidades y coloridos y, asimismo, ha hecho todo lo posible para envolvernos con sus tentáculos luminosos de cronologías estáticas y recuerdos paralizados. He aquí la única verdad. La lámpara maravillosa quiso cegar nuestro entendimiento con sus destellos de evocación y de presagio y, curiosamente, ha convocado todas las evocaciones y todos los presagios, misteriosos o no, que hay en lo terreno y lo celeste, en lo oculto y lo visible, en lo arcano y lo familiar:

¡Cuántas veces al encontrarme bajo las sombras de un camino al viñador, al mendigo peregrinante, al pastor infantil que vive en el monte guardando ovejas y contando estrellas, me dijeron sus almas con los labios mudos, cosas más profundas que las sentencias de los infolios.

Los poemas famosos y fabulosos, teologales y musicales, crisoles del alma antigua, serían como apagadas escorias si nosotros no los vistiésemos de luz. La obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios: Ha tenido una significación en lo pasado y lleva a lo futuro otra distinta, como el Universo. El alma demiurga está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados.

El mortal que resolviere 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, que en la interpretación gnóstica no guarda el enigma del futuro, sino del pasado. Amar es comprender, y el éxtasis es la rosa mística del conocimiento... (32)

¿Quién no puede sentirse deslumbrado con el hecho de encontrarse, de pronto, sorpresivamente, ante tal acumulación de destellos, de intermitencias, de giros y de luminosidades musicales, olfativas, táctiles, gustativas y pictóricas? ¿Quién no puede ser acometido hasta la locura o hasta la alucinación ante tal cantidad de asociaciones reveladoras y cíclicas resonancias? ¿Quién no puede exponerse a ser arrastrado con gran facilidad, por siempre y desde siempre, ante tal adición de concepciones abstractas y concretas, místicas y eróticas, divinas y humanas, conscientes e inconscientes? ¿Quién dejaría de obedecer a semejantes ordenamientos de lirismo y de admonición? ¿Quién podría apartar de su camino semejantes telarañas físicas y metafísicas, corporales y espirituales, realistas y surrealistas? ¿Quién tendría la ocurrencia de decir que en esta obra el autor no se retrata de cuerpo entero, cuando en cada una de las páginas de la misma se adivinan su actitud misteriosa, sus obsesiones, sus sueños, sus pesadillas, su rubendarismo, su apasionamiento y su interés por la parasicología, el ocultismo, el hipnotismo y el sincretismo religioso? ¿A quién le gustaría ignorar el parentesco existente entre estos caminos por donde transita el alma para llegar al deleite ilimitado de la creación estética, y aquellas vías pretéritas por donde transitaba, apenas ayer, el alma de los místicos erotómanos para arribar al lecho ardiente del Esposo? ¿Quién se atrevería a negar las relaciones existentes entre este deseo de apartarse de todas las cronologías y todas las laberinteces logísticas, y el deseo gemelo que anida en los manotazos de todos los Bretones y en las rarezas de todos los Dalíes? ¿A quién le interesaría contrarrestar esta premura por regresar sobre

los pasos primigenios de las criaturas adánicas, y la premura latente por imitar este proceso en los mágicos realismos de Iberoamérica o en los juegos tercermundistas de Africa central? ¿Quién desaprobaría esos argumentos escritos, hace ya varias décadas, en torno al hecho de que la poesía onírico-ocultista u onírico-tóxica del cambio de siglo no se evade de su circunstancia socioeconómica precisamente porque expresa, en el campo del arte y con términos materiales precisos, el impacto del liberalismo positivista y el capitalismo dependiente?⁽³³⁾

Para llegar a estos balbuceos, a los balbuceos sensibles o intelectuales de este "hidalgo" con rostro de "bohémio" que es don Ramón, se tuvieron que aguardar muchas horas de café, de hambre, de ensimismamientos, de drogas indostánicas y de mariguanas aztecas. Se tuvieron que salvar semanas y semanas de insomnio y, como se puede constatar en uno de los párrafos transcritos anteriormente, de amor, de comprensión y de éxtasis. Y también, por qué no, se tuvieron que acumular siglos, años y leguas de emociones actuales y caducas, crónicas y anacrónicas, ermitañas y comunales. Así, pues, en el principio de estas disquisiciones sobre La lámpara maravillosa continuaríamos diciendo que la gama múltiple de sus luces ha iluminado nuestros oteamientos celestes y nuestros oteamientos terrenales con esos rayos que ostenta, convergentes y divergentes, de faro ultramarino.

No necesitaríamos acumular muchos conceptos para poder expresar con cierta facilidad cada una de las impresiones surgidas y cada una de las asociaciones impresas en nuestras células nerviosas o en nuestras células digestivas sobre los distintos caminos que ofrece esta obra y que, cargados a menudo de señales furtivas, engañosas, nos llevan a explicar con un poco de detenimiento como, lo que es falso en un nivel, es verdadero -o pretende serlo, al menos-

en otro más alto. Ramón J. Sender, en una novela reveladora ⁽³⁴⁾, ya nos había anticipado el modo como ciertos placeres abarcan todos los niveles del ser y, satisfaciéndolos todos, logran llegar, sin reservas y sin condicionamientos, a lo utilitario.

El placer que la lectura de La lámpara maravillosa nos ha provocado es uno de esos placeres. Comparándolo con alguno de los deleites extáticos más insidiosos señalados por Sender, bien podría constituirse en algo parecido a la visión gozosa de la escala onírica de Jacob. Cargados de ángeles y de siluetas grotescas que se descuelgan del cielo o que se aferran del averno que hay sobre la tierra, en un ejercicio circense que emplea artificios lingüísticos y trapecios invisibles, el libro de Valle y el sueño del padre de las doce tribus de Israel se deshacen de pronto y quedan sólo los miembros más obcecados y más provocativos en el aire. El sistema vertebral se resquebraja y lo único que se advierte es un inmenso abigarramiento molecular de sombras y de luz. ⁽³⁵⁾ En esta forma, con una nueva lectura del pasaje bíblico o del ensayo valleinclanescos, la estela visionaria vuelve a renacer en busca de Dios, en busca de la belleza, en busca del amor o en busca de la nada.

Como esto no puede ocurrir en campos ajenos a la mística o a la literatura, el placer al cual hemos hecho referencia es, precisamente, el que experimenta el demiurgo en el instante mismo de la creación, esto es, el que palpita en el alma del artista cuando sostiene que este deleite es el propósito principal de la poesía ⁽³⁶⁾.

No obstante, La lámpara maravillosa está lejos de ser únicamente un abigarramiento de opiniones o de puntos de vista que se diluyen en la sincronía y en la diacronía de las palabras, o que se difunden en el error y en el horror de las concepciones ideológicas más heterogéneas. A través de sus páginas, hay un hilo conductor: la belleza. Ariadna lo fabricó desde antiguo y, por este motivo,

aunque leyendo la obra se saborea ese ambiente etéreo y enrarecido que acabamos de explicar en el párrafo anterior mediante la visión evangélica contenida en la Biblia (37), el lector, al final de cuentas, obtiene la salida y el laberinto amenazador se queda apenas en divertimento inocente. De esta manera, si la belleza es la suprema expresión de La lámpara maravillosa, y si lo que impera a lo largo de los cinco capítulos de esta obra es precisamente el deleite romántico de su búsqueda, sólo resta aclarar el modo como Valle soluciona la mascarada placentera de sus propósitos.

El libro en cuestión es, sin ambages, la proyección de uno de los secretos que conforman la génesis del arte contemporáneo: el problema de la crítica o, lo que es mejor, de la autocrítica. Octavio Paz revela este objetivo estético diciendo que "el arte moderno, no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo" (38).

Bajo tales lineamientos, Valle-Inclán está muy consciente de esta autodestrucción creadora y no se detiene ante los ofrecimientos provocativos que le brinda el amoroso papel del demiurgo. Como otros poetas actuales, acepta su responsabilidad y lo hace a sabiendas de los peligros que impone la ruptura. Por eso, ante las preguntas formuladas originariamente (39), no tenemos más remedio que precipitar, de manera directa, una respuesta contagiosa. El libro de Valle es, en muchos sentidos, una negación categórica por todo lo que de distinto prodiga en el terreno de la literatura española contemporánea. Serio y burlón es un intento de huida más o menos afortunado y, a la vez, es un compromiso que nos invita a tomar conciencia de las debilidades que acosan a los hombres de una generación. Ninguno de sus abundamientos sensuales o intelectuales sale sobrando, ya que todos concurren a esclarecer el gusto por lo nuevo y la preferencia por lo arcaico en la mentalidad del escritor gallego.

Cerca y lejos de las corrientes artísticas de nuestro tiempo, se constituye en la fórmula perfecta para poder escapar campechanamente de la vejez grotesca y prematura que acompaña a todos los estilos, los movimientos, los cuadros, las novelas, las esculturas y los poemas que no guardan ninguna prevención ante los acosos momificantes del museo, y se suman, sin ambages, a las anquilosadas colecciones de arte que yacen olvidadas en alguna biblioteca o en alguna galería.

Es otro producto de la misma pluma que engendra al monárquico y sacrílego señor de Bradomín y, curiosamente, sus páginas no sólo destilan los placeres refinados y los decadentismos modernistas de un marqués en vías de acomodarse a los postulados amatorios de su maestro Casanova⁽⁴⁰⁾, sino que, también, presentan los prerrequisitos caricaturales que se requieren para ver el problema de la creación estética tanto a nivel emotivo como a nivel intelectual. Humor y éxtasis se convinan en la persona del demiurgo, y constituyen los cimientos esotéricos o circunstanciales de la visión del mundo del autor, especialmente en lo que se refiere al poder espiritual o simbólico requerido para quebrantar, gnóticamente al menos, "el enigma Trino del Tiempo".

La risa es, después de todo, una explosión de la indiferencia y lo que hace Valle en La lámpara maravillosa, casi desde la primera página, es reírse y hacernos reír, extasiarse y hundirnos en el éxtasis⁽⁴¹⁾.

El ejercicio espiritual que anuncia en el subtítulo de esta obra corre el riesgo de convertirse, pues, en mera gimnasia retórica.

La mágica linterna de las marionetas molinosistas que, llegando a puerto, olvidan la navegación, acaba por convencernos de que en el ideario valleinclanesco la enésima pesadumbre y la primera pesadumbre son una sola, y se pueden sintetizar en la entidad con-

traría, es decir, en el lado placentero de la creación. Todo dolor desaparece. El alma dem^{trónica} se independiza de aquella vieja pugna entre religión verdadera y falsa religión. Y lo más importante es, sin duda, el acto creador. Su deleite no tiene barreras y, en el último de los casos, ayuda al poeta para que, por fin, salga de la prosaica realidad de todos los días y remonte el vuelo en medio de los sueños homogéneos o heterogéneos del extrañamiento colosal que implica el hecho de querer abandonar un mundo lleno de ambigüedades, o un país cargado de interrogaciones que, al final de cuentas, no es más que la personificación de todas las preguntas que hay sobre la tierra o más allá de todas las galaxias, desde la época de los gnósticos primitivos hasta la época de los gnósticos modernos que van o quieren ir a la cabeza de las artes y de los pensamientos, en la vanguardia estética e ideológica de la actualidad.

Los rasgos panteístas estallan en el momento preciso en que el amor de Narciso se hace amor universal, y se difunden por los espacios insospechados donde la eternidad decide engendrar al tiempo:

Salí triunfante del antro de las víboras y de los leones... Pensé que estando solo podía ser mi voz más armónica, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor.

Amor que damos es amor que alcanzamos, amor engendra amor, pero aquellos que fuimos sembradores de odios solamente tendremos cosecha de hieles, al romperse los lazos de la carne, cuando se haga en lo arcano del alma la conciencia máxima de todas nuestras horas mortales. Cada vida es un instante, el instante infinitamente pequeño que vuela infinitamente, y crea el círculo eterno, que los sentidos no conocen jamás. Y esta intuición hizo decir a los antiguos astrólogos, que la muerte desvela el enigma de lo que fué. (42)

Como podemos mirar, la primera lectura de La lámpara maravillosa ofrece ya una salida, una respuesta: la creación artística es, para el escritor gallego, un deleite. Un goce inaudito que, escrito con mayúscula o con minúscula, casi siempre designa el acto humano y el acto divino de inventar algo y de recrearse en lo inventado.

Un acto placentero que se hace extensivo, a través de la música o a través de la fe, hasta ese prurito de bondad que se alcanza con la parodia de la misma, y que Lawrence Durrell especifica en terminos precisos por boca de uno de sus personajes místico-eróticos.

El gozoso amor de los orígenes logra hacerse perdurable y se repite, límpido y desbordante, en el amor actual. Perseguir la belleza es, pues, lo mismo que ir en seguimiento de la bondad. Bondad y belleza son, de hecho, una misma meta, y dejan de tener importancia los recursos utilizados para obtenerla⁽⁴³⁾. Sin embargo, el arte es, a un tiempo verdad y artificio, el fin propuesto y el medio que se emplea para tener conciencia de las ideas y los intereses más sublimes del espíritu⁽⁴⁴⁾.

Dentro de tales perspectivas, el libro de Valle-Inclán no puede ser considerado como una obra comprometida o como una obra de evasión, ya que su génesis y su desarrollo se circunscriben en la idea de lanzarse a la escritura de un estudio de estética para la estética y a pesar de la estética o, quizás, al planteamiento de un ensayo de religión para la religión y a pesar de la religión. Este equívoco no tiene nada de sorprendente. Nietzsche subraya con bastante anticipación, por ejemplo, el hecho de que Hegel, en su filosofía, habla de las cosas más razonables y más frías a la manera de un hombre que, en estado de ebriedad, comienza a ensamblar con lógica sus pensamientos y sus actitudes. Así que, al menos en este terreno resbaladizo, Valle puede salir bastante bien librado del problema, sobre todo porque en todo momento parece destacar tanto su imagen de artesano mayor como su silueta de anarquista o de inconforme permanente.

Como otros grandes personajes de la literatura, Valle saborea el paso de la estética a la ética⁽⁴⁵⁾, y parece instalarse en los extremos de la creencia fichteana de que el arte está subordinado

a la moral⁽⁴⁶⁾, sin que por esto llegue a convertirse en un pedagogo o en un sermoneador. Intenta contrarrestar el dominio de la intuición y del desbordamiento y, burla burlando, jalonea las riendas de la cabalgadura sensitiva en que va galopando todo artista, pudiendo salir victorioso de la tormenta individualista o de la tormenta social, de la tormenta romántica o de la tormenta esperpéntica. De este modo, vuelve a surgir ese tópico que tanto se ha divulgado sobre el modo como los creadores tienen una estética y viven esa estética, o tienen una ética y viven esa ética, y sobre cómo son capaces de servirse de ambas en sus vidas, convirtiéndolas alternativamente en un imperativo de calidad casi tan inquietante como su misma avaricia intelectual o emotiva⁽⁴⁷⁾. El oficio que Valle Inclán demuestra en el discurrir de esos cinco rostros que ostenta La lámpara maravillosa nos habla de dicha fluctuación ideológica y, además, parece ayudarnos a descubrir muchos de los secretos que se ocultan en el resto de la poética de este autor⁽⁴⁸⁾.

Con esto último, sólo pretendemos hacer eco de unas palabras de Melchor Fernández Almagro con relación a las actividades de Valle en el momento de su llegada a Madrid, y que nos remiten al hecho de que el escritor de las Sonatas y El Ruedo Ibérico, durante el cambio de siglo, no se reduce al papel de simple corista⁽⁴⁹⁾.

De una u otra manera, esto mismo es lo que hace Valle-Inclán en la creación de cada una de sus obras: no reducirse al papel de comparsa, y no tener por qué hacerlo, sobre todo sabiendo que puede ocupar el puesto del actor principal en lo que a la postura gnóstico-vanguardista se refiere e, incluso, dándose cuenta de que en el ambiente literario de 1900 la misión de la intelectualidad es destruir construyendo.

Su lugar es el de la estrella en el espectáculo. Eso es. El sitio más estratégico en esas troteras y danzaderas de la "gente del

98", y en las disquisiciones posteriores que habrán de promover, con unos años de diferencia, los "nietos del 98", perteneciendo todavía a esa misma clase burguesa que tantas desmitificaciones les sugiere y a la cual no terminan de escarnecer. Así, Valle ocupa in cansablemente el espacio casi ilimitado del showman, sobre todo por que su imagen obedece a la imagen que Unamuno nos transmite después al decirnos que el escritor gallego vivió y se hizo en escena, y que su vida, más que sueño, fue farándula, ayudándose por aquella memoria prodigiosa que lo caracterizaba y que le permitió acaparar muchos papeles⁽⁵⁰⁾.

Valle, en efecto, ocupa el lugar sin límites del creador universal: el lugar del artista o literato que, también, es actor o, al menos, tragedia en el esperpento, autenticidad en la gran farsa, risa en el lagrimeo mentiroso. Lo adivinamos. Valle ocupa ese lugar privilegiado al cual se tiene acceso de una manera casi inmediata, y el cual se disfruta sin tener que sufrir ritos mágicos o científicos de iniciación⁽⁵¹⁾. Es el creador por antonomasia y alcanza la fermosa cobertura que son las palabras, confirmando el quehacer del mitólogo y del mitómano, del demiurgo y del taumaturgo, del descubridor de originalidades y del seguidor fiel de fórmulas tópicas que se diluyen en la muchedumbre de los ensambladores infatigables, aunque no crea en el Verbo y aunque todas sus creencias se reduzcan a la fe en la incansable desacralización.

Por eso, el sabio que se esconde detrás de los quevedos redondísimos o detrás de la locuacidad a toda prueba, le confía su piedra filosofal, y el oro pluridimensional de las nigromancias vocálicas y numéricas de La lámpara maravillosa brilla una vez más con su fuego secular:

El infinito y la unidad son modos del quietismo matemático y alegorías del quietismo teológico. En la esfera está la alegoría sensible de la gnóstica Tríada. El Paraclete se simboliza en la sagrada simiente del centro. El Demiur

go, 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. La expresión inmutable de la unidad se transforma en la expresión inmutable del Todo. Unidad Potencial es el centro, y la esfera, Unidad Actual. El Verbo es su enlace, la cópula eucarística realizada fuera del Tiempo.

El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada misticamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas... La creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría. (52)

Valle-Inclán es, entonces, un conquistador denodado que doblega las plazas vencidas y, a la vez, uno de esos escritores que se establecen indiferentes a orillas de la tradición, cerca y lejos de la opinión general. A través de su producción es fácil constatar cómo ofrece, en mayor o menor medida, las novedades del descubridor y los lastres reiterativos del seguidor de simplezas arquetípicas o caracterológicas. Por eso, hay ocasiones en que parece como si estuviéramos ante un aventurero de la pluma que, de pronto, decide sentar cabeza. Asimismo, existen ocasiones en que parece como si estuviera ante nosotros un burgués respetable y rechoncho que, de pronto también, se despeina, deja crecer sus barbas y su melena, sustrae cantidades a su peso, atina a moverse con cierto frenesí y se lanza a proferir los aletazos definitivos para emprender el vuelo desafiante del águila avizora. Valle-Inclán quiere ser un artista renovador que gusta de viejas ensoñaciones luminosas y, por ende, un esteta de viejo cuño que se instala en los linderos del arte contemporáneo.

Sin embargo, esta dualidad llega a desintegrarse si observamos la manera como Valle mismo desempeña o desarrolla cada una de sus actuaciones en los tablados de la existencia cotidiana, o en los tablados de la obra literaria donde desbarran y gesticulan sus marionetas dolorosas. Mirando fijamente su rostro, y dejándonos observar por la mirada luminosa que se transparenta a través de los cris

tales que la nublan, habremos de alcanzar, seguramente, el veredicto único: hay que mantener cierta postura o cierta compostura para poder aprehender la verdad. Hay que conservar cierto aristocratismo, aunque la literatura escrita por la burguesía y dirigida a la burguesía esté de capa caída o haya agonizado decenios atrás. Hay que eternizar ese mundo de apariencias y de máscaras que tanto gusta a los nobles venidos a menos y a los pequeñoburgueses idos a más. Hay que ser un escritor vanguardista que no parezca propiamente un revolucionario de la pluma o, en su defecto, hay que ser uno de esos escribientes gnósticos que profetizan en medio de sus primitivismo y su obcecación, tratando de conjugar sus creencias dormidas y sus creencias pacíficas con sus aspiraciones heréticas y redentoras. "El dolor del pecado -dice Valle-Inclán, entre místico y sensual- agranda el ámbito de nuestra ciudad interior, y le llena de resonancias infinitas". Es la voz de don Ramón y, más bien, parece la voz de santo Tomás de Aquino, el susurro platónico de san Agustín, la barahúnda utópica de Campanella, la voz de Kafka, el susurro guiñolesco de Pirandello o la barahúnda material de Maiakovsky, aunque, claro, con las diferencias de tono y de época indispensables en este tipo de contemplaciones.

Independientemente de que veamos a Valle-Inclán como un gnóstico o como un vanguardista (¿no hay un sinnúmero de factores primitivos en el arte de vanguardia, tales como la afasia verbal, el agramatismo, el abigarramiento de la figura humana o la explotación indistinta de los elementos antropomórficos y zoomórficos que realiza cierto tipo de novela o de poesía?), La lámpara maravillosa es, a final de cuentas, uno de los últimos ejemplos de lo que la Generación del 98 había considerado como la más grande preocupación en torno a "lo español" o en torno a "lo peninsular", y que todavía Américo Castro estudia dos o tres décadas atrás en su obra más cono

cida (53), tratando de encontrar una explicación a todas las dualidades y a todas las amalgamas. A través de sus páginas habremos de encontrar, en forma paralela, una serie de atosigamientos pseudofilosóficos o pseudovivenciales (quietismo, música, pintura, belleza, amor, mística, erótica, caracteres sagrados o seculares, cristales divinos u objetos terrenales) y, también, esa síntesis bradominiano valleinclanesca que numerosos eruditos han visto al enfrentar las figuras de la criatura y del creador.

Muchos de los rasgos físicos y metafísicos del Valle-Bradomín de las tertulias cafetalinas y de las incursiones mariguanescas habrán de corresponder, en La lámpara maravillosa, a los rasgos corporales y espirituales del gnóstico-vanguardista que se interesa al mismo tiempo en las doctrinas de los primeros siglos de la Iglesia, mezcla de dogmas cristianos con creencias judaicas y orientales, y en la España negra que se deshoja, gota por gota, aterrándose y complaciéndose de su miseria material y moral en cada uno de los cuadros de José Gutiérrez Solana, el pintor de "Chulos", "Madrid callejero", "Escenas de carnaval madrileño", "Hospicio", "Ermitaños", "Máscaras", "Pájaros", "La tertulia del Pombo", "Gigantes y Cabezudos", y varios más.

Tanto en las pinturas aludidas como en la obra de Valle-Inclán, bohemia e hidalguía son, de hecho, la solución. Arte y pensamiento se proyectan o pueden proyectarse, en todo caso, como una sola dimensión igualmente anonadante. Por eso, ni Valle ni Solana son únicamente un estilo. Ambos a dos, desde las raíces vocálicas de la pluma o desde los arranques policromos del pincel, son una ideología con muchas horas de observación y con muchas horas de recogimiento. Igualmente, son un estallido emocional con muchos siglos de estupor y con muchos siglos de credulidad ante la naturaleza, la tragedia, Dios, Satán y Jesús.

Deleite y creación dolorosa a la vez, el arte valleincliniano habrá de sopesar las grandezas y las pequeñeces de la tierra, y las grandezas y las pequeñeces del paraíso, haciéndonos recordar siempre la figura de un ermitaño barbado y manco que era -y no quería ser- el emisario de todas las profecías y todas las vivencias, y en cuya voz trepidaba el eco de un oráculo que quería revelarnos, a través de su actitud o a través de su pensamiento, las imágenes de las lucidas de estos esperpentos que somos y que no queremos ser. Lo presentimos y, cuando no lo presentimos, lo añoramos al menos.

Ramón Gómez de la Serna es, a nuestro parecer, quien logra esclarecer mejor la presencia del vidente en el escritor gallego: "Según pasan los días después de su muerte -escribe-, más le veo como un ser misterioso que trajo un mensaje del más allá a la vida y se lo llevó sin quererlo acabar de leer"⁽⁵⁴⁾.

La distribución estratégica de los apartados que componen cada uno de los capítulos de La lámpara maravillosa (Díaz-Plaja, en Las estéticas de Valle-Inclán, hace un estudio minuciosísimo de la numerología simbólica de nuestro autor) puede dar material para discutir, largo y tendido, sobre la influencia de la cábala y el pitagorismo alejandrinos en el escritor gallego. Sin embargo, nosotros sólo queremos destacar el hecho de que, a manera de glosas, Valle incluye al final de dichos apartados (7 en "El anillo de Giges", 10 en "El milagro musical", 9 en "Exégesis Trina", 10 en "El quietismo estético" y 7 en "La piedra del sabio") una pequeña síntesis de su pensamiento o, en el último de los casos, de los pensamientos que aborda artísticamente en cada una de esas facetas iluminativas de la linterna que nos alumbra. Así, mediante esa suma, mezcla de sincretismo religioso y superstición fetichista, Valle-Inclán se contrapone a todas las formas convencionales de la ensayística de la época y, en general, de todas las épocas.

Conoce las virtudes de los múltiples cabalísticos; ha estudiado los vicios ocultos y visibles que componen el arte de los versos áureos de Pitágoras; y, seguramente, bajo el velo de la leyenda o bajo los divinos avatares de la sabiduría a la que minimiza, su cerebro tiene las claves de la interpretación trascendentalista en todo lo que se refiere a los mensajes simbólicos de las Mónadas, las Dúadas, las Triadas o las Tétradas que se diluyen en el mito de un Dionisos niño, jugando esotéricamente con un trompo, una pelota, un espejo y unos dados, esto es, jugando significativamente con los símbolos respectivos que estos objetos nos sugieren desde la antigüedad: la rotación y el desplazamiento de la tierra, en su inclinación sobre el eje y en su deambular por el círculo celeste del zodiaco; la esfera, el símbolo solar o planetario, con su doble sentido del cero matemático, origen de toda manifestación e ideograma de la eternidad; el reflejo o ilusión doble de las ideas y de la naturaleza, el plano astral o eidolón de los griegos; y, finalmente, los cuerpos geométricos más regulares que existen: el tetraedro, el cubo, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro. Teósofo y ocultista, Valle sabe acerca de estas cosas y, lo que es más importante, esteta y artífice, dispone de los elementos suficientes para completar y gastar estas ciencias sagradas y profanas en el terreno de la belleza.

Valle-Inclán, el modernista y el esperpentizador, es, además, un adorador de Plotino y, como si eso no fuera suficiente, un pitagórico metido a vanguardista. Así, junto con su maestro, reconoce que "las formas son números" o que "el mundo es, en todas sus partes, una aritmética viviente en su desarrollo, y una geometría realizada en su reposo", aunque al hacerlo sólo esté renemorando el Timeo, de Platón y, más exactamente, sólo esté abordando el problema desde el punto de vista estético. Por eso, para entender estos atosigamientos valleinclanianos sólo hay que recordar, pues, el hecho de que tanto

entre los matemáticos primitivos como entre los iniciados de todas las escuelas filosófico-religiosas del mundo, así en oriente como en occidente, los números significan la concreción y la abstracción, lo simple y lo absoluto, lo terreno y lo celeste y, sobre todo, las leyes que rigen toda manifestación y toda volición, todo efecto y toda causa. Leyendo los nexos teosóficos u ocultistas que prodiga La lámpara maravillosa, el lector demasiado confiado puede enneguercer y enmudecer, sobre todo si se pone a recorrer con minuciosidad conceptual, una vez y otra vez, esas glosas que, curiosamente, han sido ordenadas sistemáticamente en la edición de las Obras Escogidas de Valle, publicadas por Aguilar. Presentadas con esa lógica, catalogadas en un guión final que grita todas y cada una de las ambiciones culturales e históricas del escritor gallego, se hallan imbuidas por una fuerza singular que, sin embargo, no se reconoce como tal y se difunde en la energía viviente que hace de la obra de Valle un prisma lumínico pluridimensional.

Ante estos fenómenos, nosotros -lectores confiados- optamos por guardar silencio, deseando que, por un tiempo al menos, ningún razonamiento o seudorrazonamiento escapara de nuestros labios y corrompiera esa mudez. Cerramos el libro y, limitándonos a contemplarlo con deleite, pensamos que quizás nuestra actitud se debía precisamente a la explicación que da Ortega y Gasset en torno al silencio o en torno a los posibles silencios que se pueden recorrer, lejos de la barahúnda y de la palabrería inútiles, en un momento dado⁽⁵⁵⁾.

Según las perspectivas orteguianas, el ser humano puede abandonarse a la expresión de todo lo sublime, precisamente, mediante la mudez. El filósofo español opina que este fenómeno corresponde, de una manera o de otra, al concepto romántico del silencio literario. Junto a este, tal vez en su misma esencia incorpórea, pero con signo contrario, pueden darse otros silencios. No obstante, nosotros

hemos preferido dejarnos dominar por la parte romántica del problema vivísimo de la comunicación o la incomunicación, y hemos elegido el mutismo antes que hundirnos en una barahúnda sin fin. Esto es, obedecemos al encantamiento romántico de la mágica linterna:

Alma en cárcel: Si quieres amar, sé taumaturga, obra la maravillosa 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.(56)

Callamos ante estas palabras, es cierto. Y es cierto también que, con silencio, quisimos repetir esas experiencias que llevan a cabo, una vez y otra vez, los poetas demiúrgicos cuando -haciendo música o haciendo teología- reiteran, en lámparas magistrales de luz ubicua y estelar, que lo "esencial" es a un tiempo decible e indecible, palabra y mudez. Necesitamos argumentar que el encuentro entre el filósofo y el poeta no puede darse sino en el momento en que se alcanza la región de los elegidos: la zona vivísima donde decir es también callar (57). Esa zona que, de acuerdo con la terminología valleinclaniana, bien puede ser aquella donde la imagen eterna del Dios de los cristianos implica la imagen temporal de Satán, ambas a dos fraguándose y reinventándose mutuamente mientras los hombres viven acosados entre la beatitud misticista y la maldad demoníaca. Esa zona delirante, casi concreta, donde los cristales dinámicos de lo infinito rozan sus filos desgastados con los objetos estáticos de la finitud. Esa zona evanescente y camaleónica donde todos los éxtasis imposibles se llevan a cabo y donde todos los razonamientos temporales dejan de existir(58).

Hay unas cláusulas significativas que Schiller intercala en una de las cartas que constituyen su libro La educación estética del hombre, y que parecen muy apropiadas, en este sentido, para continuar nuestro análisis impresionista de La lámpara maravillosa:

En el púdico sosiego de tu espíritu -aconseja el filósofo alemán- cría la verdad vencedora, sácala de tu pecho y estámpala en la belleza; que no solamente el pensamiento se rinda ante ella, sino que también el sentimiento acoja amoroso su visible especie. Y para que no te acontezca recibir el modelo que tú has de dar a la realidad, no te aventures en su sospechosa compañía antes de haber afianzado en tu corazón un sólido ideal que te sirva de fiel guardia. Vive con tu siglo, pero no seas el juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos, no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan [...] Cuando tengas que influir sobre ellos, represéntalos tales como debieran ser; cuando caigas en la tentación de actuar por ellos, represéntatelos tal como son [...] Vano será querer arruinar sus máximas, vano condenar sus actos, mas en sus ocios puedes intentar poner tu mano creadora. (59)

Ignoramos si Valle-Inclán había leído o no este texto; sin embargo, atendiendo a su preocupación por todas las manifestaciones artísticas, estamos seguros que sí lo conocía o que, cuando menos, había llegado hasta sus oídos el eco del mismo.

De cualquier forma, no hay que reflexionar demasiado para encontrar cierta semejanza entre estas palabras de Schiller y los hechos llevados a cabo por el escritor español, dentro o fuera de la literatura, dentro o fuera de la fama milenaria como creador y como personaje de su propia tragicomedia, dentro o fuera de la farándula, el circo y las tablas en donde se desarrolla su existencia singular.

Schiller, por su parte, argumenta un tanto hipotéticamente sus pensamientos, ya que las incluye en su libro meditando en la posibilidad de decírselas al joven que, ansioso de verdad y de belleza, pudiera llegar a preguntar su opinión. Valle-Inclán, contrastando, no sólo sugiere en alguno de sus escritos este consejo, sino que lo pone en práctica y, aproximándose y alejándose alternativamente de los grupos y de las corrientes en boga, presentes, pasadas o futuras, vive con su siglo (¿el XIX? ¿el XX?), pero no es juguete de su siglo, a pesar de las bromas y las carcajadas que se producen a su paso en el café de Regina o en la calle de Valverde.

Vive con su época, pero no es juguete de ella porque precisamente con su arte hace que esa época que lo escarnece y lo ridiculiza hasta la saciedad quede reducida, en forma por demás irónica, hasta el garabato caricaturesco con que se desacralizan las instituciones y se decoloran las bengalas de los toros, las peinetas, los mantones y las panderos en el gran ruedo de las Iberias.

Madrid, Galicia, América, la Europa bélica entran, por igual, con iguales ventajas y desventajas, en el tablado de las marionetas, las sombras y los esperpentos valleinclanescos. Valle-Inclán no es juguete de su época, ésta es el juguete. El único juguete. El juguete simbólico y doloroso que se resuelve en los divertimientos dualísticos: hidalguía y bohemia, religión y contrarreligión, intelectualismo y sentimiento, materia y espíritu, gnosticismo y vanguardia. Destrucción y reconstrucción.

Así, el autor de La lámpara maravillosa llega a inventarse un eco voluntario o involuntario de las últimas palabras del filósofo alemán del romanticismo: deben hacerse varios intentos para colocar en el ocio de las gentes, la propia creación. La creación personal. La creación abierta que, viendo y escuchando voces milenarias, haga ver y escuchar dichas voces a todos los gustadores de linternas o a todos los buscadores de paz.

Haciendo eco a este consejo schilleriano, Valle-Inclán se deja llevar, una vez y otra vez, a medida que se acumulan las páginas centelleantes de este instrumento mágico, por el ideal romántico de la rebelión, ese clisé que guarda en su seno su propia contrapartida y que al final de cuentas no es más que otro de los clisés que esgrimirán algunos vanguardistas, sobre todo aquellos que habrán de estar mayormente comprometidos con las posturas, las características y las explosiones sentimentales de Goethe, Byron, Shelley, Hugo y cía., no obstante las distancias ideológicas y formales que median entre

el siglo pasado y el actual.

Mucho se ha escrito en torno a las semejanzas que existen entre el mundo romántico y el mundo vanguardista⁽⁶⁰⁾. Vanguardia y Romanticismo son movimientos juveniles que pretenden, entre otras cosas, lograr la unión entre vida y arte; son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; son corrientes hipersensibles e hiperestéticas que se circunscriben en los deleites del yo corporal y memtal, tales como el erotismo, el sueño, la inspiración, las pasiones y las subjetividades; son aspiraciones que claman por la destrucción de la realidad visible y por la aparición de otra realidad (lo mágico, lo oculto, lo sobrenatural, lo surreal); son, en fin, huida y abandono voluntario o involuntario de sendos contextos histórico-sociales o político-económicos: por una parte, la Revolución Francesa, el terror Jacobino, la Revolución Industrial y el Imperio Napoleónico. Por la otra, formando la medalla con anverso y reverso que se contrastan completándose, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el Bolchevismo, el terror Zarista, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin. Huida y abandono, qué más da. La evasión es, de todas formas, imposible. La cultura bélica ofrece solamente una oportunidad y nadie puede desaprovecharla, ni Gerard de Nerval en sus espasmos de lirismo nocturno, ni Vladimir Maiakovsky en sus alegatos políticos al futurismo de todos los regimenes milenarios.

Huida y abandono, el compromiso es casi ineludible en ambos momentos.

El yo es una defensa del mundo contra el mundo, y el humor y la ironía se eternizan, sin más, en todos los horizontes de la estética. El hombre o, mejor dicho, el creador, sigue la tradición de la ruptura, independientemente de que esta ruptura no sea más que la continuidad e inaugure con bengalas aparentes y engañosas la noche de los siglos, siempre a la expectativa de lo nuevo y lo desconocido. Valle

Inclán ha de permanecer en su puesto de ensamblador supremo de emociones y de sortilegios, y nada ni nadie podrán quitarle esa misión:

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical.

Las almas estéticas hacen su camino de perfección por el amor de todo lo creado; limpias de egoísmo, alcanzan un reflejo de la mística luz, y como fuerzas elementales, imbuidas de una oscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo el ritmo del mundo. Adustas acaso para el amor humano, se redimen por el amor universal, y cada una es un pentáculo que sella la maravillosa diversidad del Todo. Aún se acuerdan del día genesiaco cuando salieron del limo, y sienten el impulso fraterno que enlaza las formas y las vidas en los números del sol.(61)

Vanguardistas o románticos, los programas hacia 1820 o hacia 1916 habrán de presentar paralelismos ideológicos y paralelismos formales: violencia en las actitudes y en los gestos; radicalismo en las obras; extremismo vital, sensual, y extremismo artístico, intuitivo; sucesión apabullante de hallazgos y de tergiversaciones; intensificación de la estética del cambio o de la estética de la individualidad; fijación en los núcleos elitistas; introspección; capricho, egolatría.

¿Es necesario insistir más en las posibilidades formales y conceptuales de estas corrientes paralelas?

Hombres y productos -estéticamente hablando- entablan, en ambas, la pugna entre un momento heroico que los sustrae a las leyes de la especulación (la lucha contra el museo en el artista de vanguardia) y un momento cínico que los hace triunfar sobre la competencia de los mercados (la adición a los grupos dentro de las leyes de la oferta y la demanda, etc.). He aquí los caminos: adoptar una postura cuasi hierática, lejos de todas las estipulaciones y todas

las imposibilidades, negando el carácter de mercancía en la obra literaria o, por el contrario, conceptualarla como tal dentro de la estética especulativamente sublimada⁽⁶²⁾. Todo esto ayuda para que el escritor esté a la zaga y, de ser posible, por qué no, esté también a la cabeza, a pesar de las paradojas y las ambigüedades que dicha fluctuación pueda traer consigo.

Dentro de tales perspectivas, cabe preguntar ¿es La lámpara maravillosa una obra que se halla a la zaga o a la cabeza?

No es aventurado pensar que, en el momento de escribirla⁽⁶³⁾, Valle-Inclán mismo se hizo esta interrogante y prefirió dejarla sin contestar, influido tal vez por esa especie de prurito sentimentalista que lo acompaña al dejarse envolver por el misterio y la incertidumbre, a medio camino entre Dios y Satán, en la intersección de lo absoluto y lo relativo, junto al gran sincretismo de las religiones y las contrarreligiones fraguado por Plotino, Porfirio y algunos otros discípulos del neoplatonismo.

Posiblemente, el escritor gallego sólo quiso encender una lámpara en uno de los sitios favoritos de su planeta onírico y, burla burlando, dejarla encendida allí, sin un oficio preciso, entre la estática y la dinámica de sus luminosidades temblorosas y permanentes, entre los vanguardismos nacientes y las gnósticas agonias, entre el placer del demiurgo y el dolor del sociólogo, sobre todo en los momentos en que sale a relucir un Valle-Inclán profético y un Valle-Inclán obstinado que interpela la presencia de un Valle-Inclán humorista y un Valle-Inclán constructor:

Nuestra habla, en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo, vieja ya de tres siglos. En el romance de hogaño no alumbraba una intuición colectiva, conciencia de la raza dispersa por todas las playas del mar, poblando siempre en las viejas colonias. El habla castellana no crea de su íntima sustancia

el enlace con el momento que vive el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno. Poetas, degollad nuestros cisnes, y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia solo puede brotar de las lirás. (64)

Según se advierte en los gestos y en las palabras de este nuestro autor, puede presumirse, también, que la concepción apasionada y apasionante de La lámpara maravillosa no corresponde ni al pensador de barba negrísima cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de la Era Cristiana, ni tampoco al artista fascinado por la fervorosa sensualidad de las determinaciones que lo hacen confesar, en más de una ocasión, el modo como tiende a viajar fuera del camino por donde las gentes van. Así, el libro que ilumina nuestros tanteos es, en mayor o menor grado, el pretexto magnífico con que cuenta un artista que manotea y gesticula jalando de los cabellos su pronunciación galaica. El recurso pródigo y desafiante del esteta que encuentra tela para cortar y se entretiene despedazándola hasta que los últimos girones se escapan de los dedos de su única mano. La promesa desquiciada que asalta sorpresivamente al actor que no ha ensayado el papel de un actor exitoso y, teniéndolo finalmente asegurado, solo acierta a acariciarlo o a memorizarlo, sin tomarlo en serio ni proyectarlo más allá de la realidad.

¿Se puede pedir más?

La lámpara maravillosa, después de todo, puede llegar a ser incluso la criatura del gnóstico metido a vanguardista que, como su creador, pretendiendo ir siempre adelante, en pos del progreso o de la era neolítica, se refugia en la pura forma y en el enmascaramiento insidioso. En el amor y en la palabra. Y, quizás, por qué no, en el estado intolerable y deleitoso en que los primitivos padecen por falta de palabras, hundidos hasta la médula de su afasia verbal, solos con sus intuiciones, sus devaneos, sus ritos, sus miedos y sus angustias.

Hay que recordar, junto con Pedro Salinas, el hecho de que Valle es el hijo pródigo del 98, y atender más que nada a ese deseo del regreso que lo hace dibujar, en múltiples ocasiones, el trazo carcajeante de la esfera burlona de sus cimientos, tanto intelectuales como sensitivos. Con ellos a cuestas, el ciclo se hace ligero. Y el astro rey puede ocultarse en el crepúsculo, seguro de que su recorrido nocturno no habrá de borrar el lugar de la partida primigenia que, al día siguiente, habrá de ayudarle a volver siempre atrás, al mismo paraíso, a la misma manzana, al mismo comenzar.

En relación con esto último debemos tener en cuenta esa unilateralidad y esa obcecación minimizante que, en materia de arte o en materia de opiniones sobre el arte, ha hecho escribir al polaco Witkiewicz, por ejemplo, párrafos como los siguientes: "Más allá de los elementos formales sólo hay oscuridad. Las ideas no bastan. La filosofía ha muerto ya. Chapucea secretamente en los pequeños problemas de la causalidad..."⁽⁶⁵⁾ "La importancia del arte no es más que un problema convencional. Las gentes se hacían ilusiones, pero ahora eso se acabó. Al fin y al cabo los artistas son inútiles. En ello radica el malentendido con el público, esa situación de artista ignorado de la que inútilmente hace un heroísmo"⁽⁶⁶⁾.

Con Valle-Inclán no cuentan las posturas extremas o unilaterales, aunque él mismo se haya visto, en más de una ocasión, envuelto en extremismos psicológicos o literarios, políticos o económicos, sociales o individuales. El arte tiene una importancia singular, y no es, bajo ninguna circunstancia, sólo "un problema convencional". Por lo tanto, los artistas presentan, naturalmente, cierta utilidad. El arte mismo tiene -debe tener- una utilidad. Al menos, debe tenerla para el creador que hace nacer, por ejemplo, la obra literaria, adoptando actitudes tradicionales y, si así se desea, viendo la posibilidad de la rebeldía. Si; debe tenerla, sobre todo para ese indi-

viduo que mantiene latente la preocupación por explicar la forma en que el arte de vanguardia - "deshumanizado", "surrealista", o "vital" (57) - se constituye en el nuevo instrumento de contacto con el misterio, la superstición, la magia y el sortilegio de los tiempos primeros.

De cualquier forma, estos factores propician el énfasis por aclarar el modo cómo la postura vanguardista es una puerta de entrada? ¿salida? para entender como el arte -en las más de sus manifestaciones- se muerde la cola hasta juntar y amalgamar hechos y momentos aparentemente sin ninguna relación cronológica o vivencial.

Así, ya no es tan primordial esa obsesión por vislumbrar las costuras que unen cada una de las piezas del rompecabezas o, en su defecto, cada una de las células nerviosas o digestivas del cuerpo fragmentado para un estudio global: dónde termina el lado pragmático de la razón discursiva y dónde empieza la inaccesible faceta de la intuición; dónde termina la prosa y dónde empieza la poesía; dónde termina lo moderno y dónde empieza de nuevo lo primigenio; dónde termina la risa y dónde empieza el lagrimeo; dónde termina la tercera dimensión del dolor humano y dónde empieza la cuarta dimensión en que se superan todas las debilidades farisaicas; dónde termina la maldad y dónde empieza la bondad; dónde termina la labor del gnosticismo y la demonología y dónde empieza el exorcismo (¿no está este tema presente incluso en Hollywood?) por medio de la palabra y la divinidad.

Valle-Inclán escribe La lámpara maravillosa precisamente invadido por estas preocupaciones y, a la vez, obsesionado por estas mismas coordenadas y absisas de cábala y mística, de esoterismo y religión, de hermetismo y demonología, de ética y estética. Por eso, la mayor parte de los críticos de la obra coinciden al afirmar que se trata de un libro misterioso que, traspasando todos los posibles

niveles que sufre el Modernismo en su ascenso y en su descenso por los terrenos del símbolo y de la imagen, del silencio y de la palabra, no sólo se enfoca desde un punto de vista doctrinario, sino también desde un punto de vista práctico y, lo que es más importante, desde un punto de vista activo, por aquello de que el subtítulo que ostenta lo convierte en un ejercicio existencial.

La creación artística es, por muchas razones, la creación idealista del universo y, al mismo tiempo, el camino que conduce al esteta a través de los núcleos primitivos, grecorromanos y alejandrinos que lo ayudan a encontrar el propio quehacer poético o la propia devoción fideísta. Así, el escritor gallego no tiene empacho en colgar a los gnósticos el sambenito del verbo valleinclanizar:

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... 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. 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 brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto. absoluto y uno. (68)

Porque si fijamos nuestra atención en este fragmento y nos preguntamos acerca de la presencia del autor en la obra, ¿no está dibujado aquí, de cuerpo entero y de espíritu entero, en su propia creación, el demiurgo que echa a volar las campanas policromas que arrojan los destellos de La lámpara maravillosa? ¿No son esas sus voces, sus premuras, sus atosigamientos, sus heroicidades? ¿No se hallan sintetizados allí los quermevelas, las utopías, los ardores y las creencias del hombre del 98 que, más que en la historia, piensa en

la leyenda?

Pero vamos por partes, por favor. ¿Dónde está el "gnosticismo" en La lámpara maravillosa? ¿Qué ejemplos "vanguardistas" encontramos allí? Releamos. Olvidemos un poco ese deleite creativo y criador que señalábamos al principio de nuestro trabajo. Hagamos a un lado las reiteraciones ideológicas que se suceden con las épocas, estableciendo parentescos próximos o lejanos entre las corrientes medievalistas y los "ismos" contemporáneos, o entre los ideales decimonónicos y los desencuentros actuales. Bueno, los desencuentros "modernistas", "expresionistas" o "simbolistas" de la Primera Guerra Mundial, entre 1914 y 1918.

Muchos de los ejemplos más reveladores en torno a lo "gnóstico" y lo "vanguardista" en La lámpara maravillosa, de Valle-Inclán, se explican mejor si decimos de una buena vez que, en numerosos pasajes del libro, en varias de sus glosas machaconas y repetitivas, sentimos la misma sensación que nos produjo leer aquellas palabras de Unamuno en relación con el hecho de que la obra literaria suele imponerse a su creador (69). Sabemos muy bien que, en ocasiones -las más de las ocasiones-, esta afirmación resulta verdadera, sobre todo cuando el escritor en ciernes es también un estilista. Con Valle se comprueba cuando nos damos cuenta de que, aquello que comienza originalmente como un juego inocente o como una parodia casual, con el tiempo, se trastrueca en despiadada desmitificación.

Ya no es el idealismo lo que se persigue, a marchas forzadas contra el reloj. Ahora, lo único importante es encontrar los recursos artísticos mínimos o máximos que requiere el juego de la inocencia primigenia y, después, casi al instante siguiente, encontrar asimismo los recursos últimos con que se habrán de trasponer las fronteras estéticas que hay entre lo unívocamente ideal y esos deleites pluralistas que implican los cambios de fortuna, y en espe-

cial aquellos vuelcos filosóficos que ostentan la marca contrarromántica.

Valle Inclán es un estilo y, con él a cuestas, llena el abismo entre pasado y futuro, entre "ya no" y "aun no", entre Dios y el relegamiento de sus funciones por el trabajo demiúrgico del artista. El artista, para tal efecto, para llevar a cabo su oficio artíficioso, se ha erigido en la nueva divinidad, en el nuevo centro, en la nueva palabra. Su trabajo de ensamblador mágico y de obrero estelar niega, pues, la enérgica sentencia de Jesús cuando, siendo interpelado por algunos fariseos, divide en forma tajante lo viejo y lo nuevo con las razones siguientes: "Nadie pone un parche de tela nueva a un vestido viejo, porque el remiendo encoge y rompe la tela vieja y se hace peor la rotura. Nadie echa vino nuevo en odres viejos, porque el vino rompe los odres; se perdería el vino y se echarían a perder los odres. A vino nuevo, odres nuevos" (Evangélio según san Marcos, cap. 2, vv. 19-22).

Si Marx ha dicho que el trabajo crea al hombre, y Dios queda relevado de su misión mesiánica y salvadora, Valle, por su parte, parece decir a su vez que el trabajo literario crea al artista y, burla burlando, no tiene empacho en echar a volar las aspas molientes de su desgaste estético y de su fogueo moral.

Bajo su risa queda el triángulo de Roma (religión, autoridad y tradición), ese modelo impuesto a todo el mundo occidental. Bajo su risa queda la caída del Imperio de los Césares y el modo como la Iglesia toma las viejas férulas del senado para dejar el poder y la fuerza en manos de los príncipes del mundo o de los papas guerreros (Carlos V y Alejandro VI, por ejemplo). Bajo su risa queda, también, la verdad del Humanismo: reyes y pontífices se apartan o se aproximan demasiado a las primitivas enseñanzas cristianas sólo para apropiarse de la idea platónica del infierno -diseñada conscientemente con fines políticos y, así, hacer depender del miedo y de

la esperanza en la otra vida la moral de la sociedad civil.

Llegamos a estas afirmaciones porque, junto con las caricaturas gnósticas de los ciclos y los sincretismos religioso-filosóficos, hay que darle la bienvenida -en La lámpara maravillosa- al cortejo de los pavores y las melancolías institucionales que presupone la doctrina ortodoxa romana, es decir, la postura tradicional de la Iglesia.

Sin embargo, hay que hacer una advertencia: si la concepción progresiva de los premios y los castigos hace su aparición en los capítulos cabalísticos y esotéricos de la linterna que nos alumbra, sólo es a causa de que Valle llega a considerarla, también, como un material artístico preciso y, además, como un pretexto inmejorable para seguir eternizando el resurgimiento de las emociones que acompañan al ejercicio de llenar, con la creación personal, el abismo entre el pasado y el futuro.

La pugna original entre Simón el Mago y los apóstoles evangélicos no se hace esperar, aunque no pueda acontecer plenamente en el terreno de las ideas, sino más bien en el terreno de la escritura, es decir, en el terreno práctico de la estética del esperpento y de la bagatela. Así, la ambigüedad entrevista (¿gnóstico? ¿evangélico?) está proyectada desde antiguo, y en el siglo XIX podemos encarnarla en Víctor Hugo. En él, la visión "ecuménica" de la edad de oro y del perdido paraíso se halla contenida, nostálgicamente, dentro del famoso Prólogo de Cronwell. Dice el escritor francés:

Con el cristianismo y gracias a él, se introduce en el espíritu de los pueblos un nuevo sentimiento desconocido por los antiguos y singularmente desarrollado por el hombre moderno, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Y en efecto, ¿podía el hombre, cuyo corazón había estado hasta entonces entumecido por cultos puramente jerárquicos y sacerdotales, dejar de despertarse, podía no sentir germinar en él una facultad inesperada, una vez que había sido tocado por el soplo de una religión, humana porque es divina? (70)

Según se desprende de este texto, el hombre debe darle la bienvenida a todo lo que implica ataduras, cadenas, tormentos, fatalidad, tragedia, dolor. Mientras más abundan estos elementos, mayor será la recompensa. No obstante, haciendo a un lado el polo evangelista o tendencioso, Víctor Hugo retoma el asunto de la creación y lo dirige, estéticamente, a la labor maravillosa y maravillante del artista. "El arte -agrega en el mismo lugar- lo reviste todo con una forma poética y a la vez natural y confiere esta vida de verdad y de ímpetu que la ilusión engendra, este prestigio de realidad que apasiona al espectador y, ante todo, al poeta, puesto que el poeta tiene buena fe al resucitar, cuando hace historia, y al crear, cuando hace poesía" (71).

La fe estética es, en él, como escritor y como artista, la única valiosa, ya que lo ayuda en la reconstrucción de la historia y en la búsqueda de las emociones novedosas que vienen con la poesía, en el infatigable mercado donde se mixtifica la tan traída y tan llevada "tradición de lo nuevo".

Valle-Inclán, en este sentido, hace lo suyo y, luchando con los recursos propios, hace acopio de aceite y de llamaradas, practica los vuelcos que suele ensayar la fortuna y, también, comienza a manejar los trapecios y los artificios circenses y lingüísticos de su guiñol particular. Su pugna estará dirigida a los valores caducos y a los dogmas que atentan contra la libertad individual, contra el anarquismo literario y existencial, o contra la herencia de la risa, documentada en griegos y latinos, y resucitada por los grandes gesticuladores del medioevo o por los grandes fablistanes del renacer.

Si en España la filosofía sigue siendo (como en el Renacimiento, esto es, como en pleno siglo XVI) cosa de clérigos o cosa de aficionados que, para dorar la píldora y para significar ideas revolucionarias, emplean todavía terminologías de la escolástica y del utopis-

mo trasnochado, entonces contra esa filosofía debe ir, pues, la nueva rebelión. La rebeldía gnóstica de nuevo cuño. Esa rebeldía desmitificadora y disociante de La lámpara maravillosa, por ejemplo.

Gnóstico o vanguardista, Valle-Inclán puede levantar la voz repitiendo y poniendo a funcionar el aparato doctrinario y, más aún, el aparato retórico de los lemas tantas veces citados: "El legado grecolatino, lo mismo que la herencia de la Edad Media árabe, no tendrá sentido [. . .] más como preparación para el cristianismo" (Dante); "Instauramos lo antiguo, no producimos novedades" (Erasmus); "El hombre tiene siempre la misma estatura" (Juan Luis Vives), y con éste, con el europeísimo Vives, vuelve otra vez a colación la cuestión palpitante de España.

Presente y pasado son -deben serlo- contradictorios. Por eso, a cada solución corresponde una complicación y a cada respuesta sucede una nueva incógnita: a la afirmación del individuo liberado de los cuadros feudales o capitalistas de producción toca la imposición de nuevas esclavitudes a través de la máquina o a través del dinero: al espíritu de conquista y de aventura, toca la sujeción creciente de las masas a la ley insensible del salario y la explotación; a la extensión de las perspectivas científicas, historiográficas y dialécticas, toca, finalmente, por qué no, una intensificación tumultuosa de la magia, la astrología y el ocultismo (72).

El Narciso que apenas ayer se contemplaba en su espejo de ondas cristalinas se confunde -¿quién puede impedirlo?-, con este reinventado Narciso actual que se mira en la misma corriente con la luminosidad de su lámpara propia, sin necesitar de nadie y sin pensar en nadie, y curiosamente, convocando a todos los hombres del planeta y clamando su solidaridad:

En los comienzos de mi iniciación estética sólo tuve ojos para gozar y amar el divino cristal del mundo, ojos como los pájaros que

cantan al alba del sol [...] Me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida, y fui, en algún modo, discípulo de Miguel de Molinos: De su enseñanza mística deduje mi estética. Yo también quería advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los mañanas... (73)

El poeta no es más que un ensamblador o un actualizador de las formas primitivas, de las formas asirias, de las formas babilónicas, de las formas árabes, de las formas helenas, de las formas latinas o de las formas judías. Ahora lo sabemos. Valle-Inclán nos lo acaba de decir. La combinación, gnóstica o vanguardista, nueva o vieja, provoca el extrañamiento del artista como ser excepcional o monstruoso y, más que nada, provoca la avalancha de emociones dormidas que despiertan en el anhelo de la creación.

Claro que la creación literaria es un deleite; un verdadero deleite. Lástima que ningún artista sea un verdadero creador. Lástima que la verdadera poesía sea aquella que no se dice. Lástima que las palabras verdaderas sean, precisamente, las que deben permanecer en el misterio o en la música, sin que intervengan pruritos razonadores o sentencias ideológicas. Lástima que las voces de los hombres sean sólo un remedo de las voces divinas:

Las palabras son humildes como la vida.
Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas. (74)

La serpiente dionisiaca de los juegos simbólicos, conformadora universal de los círculos reiterativos, tiene ya una respuesta a las preguntas del principio: las vías de la estética son las mismas vías de la mística; la vanguardia se apoya en las gnósticas rebeldías del amanecer; el amor es un ciclo artístico y teológico; el arte es una disciplina que ayuda a la transmigración de las almas; los disfraces y los rostros verdaderos nunca habrán de diferenciarse o de confun-

dirse del todo, aunque pretendan desconocer cuál es su calidad y cuál es su funcionamiento y, en el último de los casos, cuál es su definición o para qué fueron concebidos sus rasgos y sus bengalas en el acto creador:

Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio de mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre. (75)

Hombre o máscara, Valle-Inclán dice que la creación es un deleite y nosotros le queremos creer. Necesitamos creerle. Por eso, sabiendo que uno de los prerequisites indispensables que hay que cubrir para alcanzar la protección de la sombra valleinclanesca es, precisamente, el esfuerzo propio, no tenemos más remedio que secundar al actor, seguir su caminata, prever la mofa que le podamos producir, y, como si eso no fuera suficiente, releer La lámpara maravillosa y tratar de aplaudir, nuevamente, su eco cegador.

Hemos dejado que el farol lumínico y juguetero, encendido un día de tantos por el escritor gallego, atraparara nuestra atención y, también, hemos desoído las advertencias de los críticos que, leyendo superficialmente La lámpara maravillosa o La media noche, intentaron detenernos en nuestro empeño aduciendo que hacia los años de la gran guerra la literatura de Valle está vuelta de espaldas a la actualidad, en esos años caóticos que desmoronan a Europa, entre 1914 y 1918.

Don Ramón es, después de todo, uno de esos sujetos que sólo confían en sus propios recursos. Uno de esos escritores que difícilmente están a la expectativa, aguardando en todo momento el divino juicio de los museos o el karma inclemente de los mercados. "Solamente nuestras obras -arguye- pueden abrirnos la puerta herética del huer

to embalsamado, donde mora la sombra blanca que santificó el mundo con su palabra de vida, de verdad y de luz"⁽⁷⁶⁾. Y aunque este fragmento nos remonta otra vez en los domos del cielo, la intención valleinclaniana también puede ser enfocada en dirección contraria, es to es, mirando fijamente a la tierra.

Vida de escenario teatral y lengua teatral de escenario dramático, Valle-Inclán aspira a una quietud, lejos del mundanal ruido y lejos de los aplausos sonoros, aunque en el fondo sean esos ruidos y esos aplausos los agentes vitalicios de su existencia hambrienta y sensual. Hay todo un cortejo de fantasmas humoristas y llorones en La lámpara maravillosa que, junto con el hijo pródigo del 98, nos ayuda a testimoniarlo aquí, echando mano tanto de sus rostros como de sus máscaras de risa o de dolor: Dios, Satán, Juan de Valdés, Nebrija, César, Juliano, Leonardo da Vinci, Aben-Tufail, Diego Velázquez, El Greco, San Bernardo, Máximo de Éfeso, Apolonio de Tyana, Cornelio Agrippa, Miguel de Molinos, San Juan Bautista, Pedro, Jesús Alonso Berruguete, Ireneo Alejandrino, San Francisco de Asís, San Ignacio de Loyola, Fico de la Mirándola, Aristóteles, Plotino, Platón...

¿Es necesario mencionarlos a todos para decir, por último, que esta onomástica es el aceite que nutre el mecanismo de la linterna que, con nuestra lectura, hemos intentado encender?

III. SEGUNDA LECTURA : LA FORTUNA DE LOS VUELCOS.

EL CABALLERO : La religión es seca como una vieja...
¡Como las canillas de una vieja! Tie-
ne cara de beata y cuerpo de galga.

VALLE-INCLÁN, Romance de lobos.

Yo anuncio la era argentina
de socialismo y cocaína.
De cocotas con convulsiones
y de vastas Revoluciones.

Al fin sale al coso
el mono vicioso,
que se hace el gracioso
y no lo hace mal.
Puja de anarquista
y es el gran fumista,
exhibicionista
internacional.

VALLE-INCLÁN, La pipa de Kif.

Si nos sometemos a lo prohibido, si lo observamos,
no tenemos ya conciencia de él; pero en el momen-
to de la trasgresión experimentamos la angustia
sin la cual lo prohibido no tendría razón de ser,
esto es, la experiencia del pecado. La experiencia
conduce a la trasgresión completa, a la trasgresión
lograda que, manteniendo lo prohibido, lo mantiene
para disfrutarlo.

BATAILLE, El erotismo.



VALLE-INCLAN Y LOYOLA, DE LA PRUDENCIA A LA NECEDAD.

FILIALES
Y LETRAS

Hay en los Evangelios de San Mateo una parábola que nos habla de cinco vírgenes necias y cinco vírgenes prudentes que, representando al reino de los cielos, toman sus lámparas y salen al encuentro del esposo. "Las necias llevaron sus lámparas, pero no adquirieron aceite para llenarlas de nuevo -dice el evangelista en cuestión-; las prudentes, en cambio, llevaron cada una su añorita de aceite junto con su lámpara. Como el esposo tardaba, les entró sueño a todas y se durmieron. A media noche se oyó un grito: 'Ya viene el esposo, salid a recibirlo'. Se levantaron entonces todas aquellas vírgenes y se pusieron a preparar sus lámparas. Y las necias dijeron a las prudentes: 'Dadnos un poco de vuestro aceite, porque nuestras lámparas se están apagando'. Las prudentes les contestaron: 'No, porque no va a alcanzar para vosotras y para nosotras. Id mejor a donde lo venden y compradlo'. Mientras aquellas iban a comprarlo, llegó el esposo, y las que estaban listas entraron con él al banquete de bodas y se cerró la puerta. Más tarde, llegaron las otras vírgenes y dijeron: 'Señor, Señor, ábrenos'. Pero él les respondió: 'En verdad os digo, yo no os conozco'. Estad, pues, preparados, porque no sabéis ni el día ni la hora" (77).

Al margen de la sentencia apocalíptica que pudiera desprenderse de este episodio bíblico, es curioso como la anécdota corresponde, en cierto sentido, a la posición que actualmente ocupan dos escritores y dos obras igualmente singulares dentro de la literatura española de todas las épocas. Nos referimos a San Ignacio de Loyola, autor de los Ejercicios espirituales (1548), y a don Ramón del

Valle-Inclán, autor de La lámpara maravillosa, Ejercicios espirituales (1916). Ambos obedecen, cada uno en su contexto respectivo, a la actitud de esas diez vírgenes aludidas con anterioridad: mientras el santo pasa a formar parte del grupo de las cinco mujeres que olvidan el aceite para alimentar sus lámparas, Valle-Inclán, por el contrario, pasaría a ocupar un lugar al lado de las cinco mujeres prudentes que llevan el aceite necesario para mantenerlas encendidas hasta el final.

No hay que pensar demasiado antes de aceptar esta proposición y antes de considerar el acierto del paralelismo alcanzado. El relato se antoja doblemente simbólico y, así, la linterna que lleva san Ignacio al encuentro de las ideas o del tiempo, está limitada a consumir únicamente el aceite de la ortodoxia romana, y todos los razonamientos y anotaciones que esgrime en un momento dado al aconsejar a los ejercitantes, son meros postulados para apoyar, en forma incondicional y doctrinaria, el punto de vista ecuménico de la Contrarreforma, aunque en alguna ocasión el fundador de la Compañía de Jesús tuviera serios problemas con la Inquisición y fuera encarcelado por sus contactos con el movimiento místico de los iluminados.

En contraste, la lámpara que enciende Valle-Inclán está destinada a gastar cantidades insospechadas de todos los aceites que, de una manera o de otra, ha sabido procurarse y ha sabido almacenar en el ánfora mágica de sus recursos estéticos y morales, recurriendo lo mismo a fuentes primitivas y tradicionales como la teosofía, el gnosticismo, el ocultismo, la cábala o el judaísmo, que a fuentes innovadoras y revolucionarias, acabadas de instalar, como la sociología, el historicismo, el expresionismo, el esperpento o la vanguardia en general.

Tenemos, pues, por un lado, al escritor necio y, por el otro, al escritor prudente. Al hombre que no le preocupa mucho salir a comprar un poco de combustible para su lámpara, y al hombre precavido que lo negocia con anterioridad al relato, bíblico y contemporáneo, de las vírgenes o ánimas que se enfrentan a la muerte, al momento crucial de los premios y los castigos y, más exactamente, a la idea de la salvación o la condenación eternas. Al hombre que, sin remedio, dejará apagar su luz a la vuelta del camino, y al hombre que tendrá que verla encendida interminablemente.

Estamos, sí, ante don Ignacio y don Ramón. Ante un hombre del siglo XVI y ante un hombre del siglo XX. Ante un espíritu renacentista inflamado por fuegos verídicos y ante un espíritu contemporáneo inflamado por fuegos de artificio.

Observemos. Por una parte, se yergue Ignacio de Loyola, un hombre que ayuda a la transformación de la Iglesia latina medieval en la moderna Iglesia romana con la fundación de la Orden de los Jesuitas y, por otra parte, se levanta Ramón del Valle-Inclán, un hombre que desvaloriza con su arte descarnado y visionario las sagradas tradiciones dogmáticas y litúrgicas de la iglesia en todas sus épocas.

Un hombre que sabe aplicar, en forma práctica, la sobriedad unidimensional de esa aproximación mística que proporciona consuelo y ayuda a aquellos que no tienen ningún inconveniente en salvarse bajo la autoridad militarista de otros sujetos, esto es, don Ignacio; y un hombre que perfecciona la teoría y la actividad estéticas que pretenden unir la política a ciertos aspectos de la modalidad surrealista, especialmente aquellos que denotan el disparate grotesco y la técnica del absurdo, y mediante los cuales se mitiga el terror a la mecanización y se caricaturiza a la historia, esto es, don Ramón.

Volvamos a mirar. Por un lado, habremos de hallar a un hombre que defiende las instituciones y, como ejemplo, redacta sin empacho los objetivos y las reglas de su convento, antes de la autorización papal. A un soldado que cree a pie juntillas en la necesidad de la total obediencia a los superiores, en el espíritu de servicio y en la existencia de una línea jerárquica de oficiales, responsables en último término ante el general de la Compañía, y totalmente sometidos a él. A un jesuita, en suma.

Por otro lado, encontraremos seguramente a un hombre que clama contra las instituciones, empeñado como está en ridiculizar y burlar todos los valores. A un bohemio que se resiste a abandonar su admiración vital por la aristocracia, por un orden social estático y bello, y por el mundo carlista que le concede el desenfado de su postura anarquizante y romántica. A un hidalgo, en síntesis.

Un jesuita y un hidalgo que, muy a su peculiar estilo, crean el horizonte religioso o estético por el que habrán de encaminar los pasos fervorosos o sacrílegos, según sea el caso y según lo exijan las circunstancias.

Lo sabemos. Mirando y remirando sus rostros, sus actitudes, sus gestos, sus risas y sus lágrimas, observaremos en las antípodas a un místico y a un esteta. Un hombre que, resistiéndose a olvidar las exaltadas bisarrias de su vida mundana en el momento de su conversión en Monserrat, invita a los caballeros andantes de sus lecturas preferidas, viste un traje grosero de peregrino, vuela las arañas ante el altar de la Virgen y se declara su defensor y su misionero, luego de renunciar a la milicia secular y luego de hacer una confesión general en términos ascéticos y lastimosos. Ese será, indudablemente, san Ignacio (73). Y un hombre que, tratando de exorcisar con nuevas supersticiones y nuevas brujerías artísticas la conciencia social en la literatura española, echa mano de cubismos, expresio-

nismos, surrealismos y absurdidades esperpénticas con el objeto de alcanzar una expresión personal y, a la vez, con el objeto de contribuir a las ideas estéticas cuya ambición esencial es unificar la realidad política y social por un lado, y la deformación, la angustia, la pesadilla y el humor negro por otro. Ese será, tendrá que serlo, Valle-Inclán (79).

Ignacio de Loyola, un hombre que pretende trabajar unívocamente en beneficio de las almas, convenciéndolas de que su primer obligación es la de loar, reverenciar y servir a Dios, razones por las cuales escribe los Ejercicios espirituales, publicados en Roma. Y Ramón del Valle-Inclán, un hombre que presenta como fases definitivas de su oficio demiúrgico el sincretismo de la ética y la estética, el compromiso en todas sus acepciones y la fijación en una singular peripecia histórica, a medio camino entre pasado y futuro, donde se interceptan las rebeldías gnósticas y los espasmos de Jernics que trazan el arte lumínico de La lámpara maravillosa.

Así, pues, estamos ante un hombre voluntarioso y emprendedor que tiene una gran confianza en la creación de la Compañía de Jesús esa orden religiosa singularmente activa, más que contemplativa; pero también estamos, cómo olvidarlo, ante un hombre desengañado y nihilista que sólo acierta a crear el caos, sin atreverse a aplicar una crítica constructiva ni destructiva en el orden establecido donde se amalgaman el impresionismo decadente y sensual, fin-de-siècle, y el expresionismo desgarrado de las gesticulaciones bélicas que anuncian la Primera Guerra Mundial.

Un hombre adusto con atributos proselitistas en la España erasmiana del siglo XVI, y un hombre desenfadado, sin atributos precisos a pesar de la leyenda en su honor, en la España carnavalesca del siglo XX. Un hombre necio que quiere imponer su preocupación por la cura de los spiritus pe...

ninsulares que discurren en el Imperio del César Carlos, y un hombre prudente que conoce la lección de la realidad y no se deja seducir tan fácilmente por los sueños desmedidos de una noche quimérica en que deambulan infatigables las siluetas de Espartero, Marváez, Concha, O' Donnell, Serrano y Prim, la imagen de la reina de la "dolce vita", el fantasma de Amadeo de Saboya y el de Cánovas del Castillo, las figuras gimientes de Alfonso XII, María Cristina, Alfonso XIII, Primo de Rivera y Manuel Azaña, y los rostros camaleónicos de románticos, naturalistas, krausistas, positivistas, noventayochistas, modernistas, independientes, anárquicos y confesores de princesas, entre otros.

Y si es preciso confirmarlo, podemos llegar a testimoniar incluso que nos hemos detenido ante la sombra de don Ignacio, un hombre optimista que busca "la propagación de la fe mediante el ministerio de la Palabra, los ejercicios espirituales y las obras de caridad, enseñando la doctrina cristiana a los niños y a los ignorantes" (80), y, también, que nos hemos detenido ante la sombra de don Ramón, un hombre escéptico que dice que "las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas" (81). Por eso, digámoslo de una buena vez: nos hemos colocado entre el hombre que cree en las palabras y el hombre que ha dejado de creer en ellas, convencido de que son una creación de multitudes y no el producto sólido de un artista casual.

Si lo único que los escritores contemporáneos heredaron de los siglos y de las horas han sido palabras, palabras desplazadas y mutiladas en expresión de Rufo, el Inmortal (82), o palabras sinceras, llenas de ceremoniosidad y grandilocuencia según la Locura en su autoelogio feliz (83), entonces sólo hay una respuesta al proceso

artístico de la literatura: no existe la verdadera creación y, por consiguiente, el creador es sólo un demiurgo que imita al divino hacedor, un histrión sigiloso cuyo trabajo consiste en ensamblar las voces mágicas, los encantamientos maravillosos y las fórmulas irresistibles que, desde antiguo, abren las puertas del más allá y precipitan en los infiernos a las potencias meléficas que acosan a los seres humanos.

El artista conoce -debe conocer en todo caso- esta sentencia, este tormento, esta realidad viva y auténtica que, todavía hoy, se pierde en las brumas del lirismo o de la epopeya, haciendo inispeable la magia verbal para ganar la vida eterna, subir al cielo, ser agraciado con el favor gubernamental y atravesar los Eones⁽⁸⁴⁾ que circundan a las nuevas divinidades en este mundo de oligarquías, dictaduras y monopolios trasnacionales.

No hay otra salida: la creación estética es una falacia y sólo existen los artesanos ingeniosos que multiplican con su oficio de sombras y mecanismos las posibilidades de la combinación lingüística, escrita u oral.

Valle-Inclán lo sabe en 1916 y así lo anuncia en "El Milagro Musical", uno de los capítulos que conforman La lámpara maravillosa.

En ningún día del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviese en sus ojos. Puso el asirio las alas del pájaro en el lomo del toro, y el heleno pobló de centauros los bosques mitológicos de sus islas doradas. Cambia con las formas, pero ninguno las creó. El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca. (85)

Ciertamente, Loyola parece adivinarlo también en los Ejercicios espirituales (1548), sólo que se resiste a aceptar el carácter absolutamente secundario del verbo, convencido como está del origen divino de la palabra y de la misión pedagógica que le otorga su postura docente como primer general de la Orden. La palabra es, todavía

en su época, aunque algunos lo nieguen, un instrumento divino. El símbolo del arma hostigadora con la que los soldados de la Compañía de Jesús pueden luchar en contra de los escarceos demoníacos de la libido o en contra de las acechanzas especulativas de la materia. Así lo advierte, por ejemplo, en el "Examen general de conciencia para limpiarse y para mejor se confesar", una de las actividades introductorias para los ejercitantes en la Primera Semana:

No decir palabra ociosa, la qual entiendo, quando ni a mí ni a otro aprovecha, ni a tal intención se ordena. De suerte que en hablar para todo lo que es provecho, o es intención de aprovechar al ánima propia o agena, al cuerpo o a bienes temporales, nunca es ocioso; ni por hablar alguno en cosas que son fuera de su estado, así como si un religioso habla de guerras o mercancías. Mas en todo lo que está dicho hay mérito en bien ordenar, y peccado en el mal enderezar o en vanamente hablar (86)

Como vemos, los Ejercicios espirituales presentan en forma directa las tendencias prácticas de Loyola. Por un lado, el santo coloca las palabras justas de los elegidos, los dómines y los coadjutores, y por otro, sin más, las palabras inútiles de los desdichados, los pecadores y los adoradores de los ídolos falsos, como el orgullo guerrero o los capitales fabulosos. Además, esta obra contagia desde el primer momento esa iniciativa dinámica que, seguramente, posee el fundador, aquel hombre que emprende fatigosas peregrinaciones a Tierra Santa, a Roma o a París como si se tratara de pequeñas excursiones a Barcelona, a Valencia o a Pamplona.

Los temas de estudio y de meditación que detalladamente elabora, están enfocados a la vida monástica de la sociedad jesuita y nos hablan de los trabajos que esos soldados de Cristo acometen en las cuatro semanas (aunque las semanas no tienen que ser necesariamente de siete días) que el candidato ha de recorrer, siguiendo un orden riguroso y adoptando una actitud de total obediencia a su director espiritual. Por eso, este último puede adquirir el tono más paternalista sin que para ello tenga que utilizar palabras especia-

les, palabras "ociosas", palabras que al fin y al cabo nada habrán de significar, salvo esa circunstancia dolorosa que hace del siglo XVI una centuria de conjeturas, sospechas, tanteos e incredulidades. Una centuria en la que los reyes olvidan el papel imperialista de su corona para caer en el mesianismo más recalcitrante. Una centuria en la que los papas relegan a un segundo plano los factores eclesiásticos de su investidura para comerciar con las indulgencias, deleitarse con el césaropapismo heroico y especular con el mercado de los conflictos bélicos, lo mismo en Roma que en Londres, o lo mismo en España que en Alemania. Una centuria "de risa" hecha "para llorar".

El coadjutor es un padre espiritual (con todas las implicaciones piramidales que esto provoca en el terreno objetivo) que enmendará el sendero acertado, el único sendero, alabando en todo momento al Creador o, en su defecto, las más de las veces, designando cuales habrán de ser los martirologios, los tormentos, las penitencias y las salutaciones aconsejables para esa semana o para esa ocasión.

Qué importa si los monjes, clérigos, obispos y papas especulan sobre los precios que hay en la calle o sobre las tasas de interés que se discuten en los círculos inversionistas. Qué importa que promuevan guerras, guerras de religión o guerras caballerescas, guerras floridas. Qué importa si salen o dejan de salir de los recintos cardenalicios y canónicos, comenzando a esparcir por el mundo la llama de la simonía primigenia, luego de haber permanecido marginados por siglos y luego de haber estado dormidos bajo el sol medieval. Lo que debe importarnos es, simplemente, cobrar verdadero sentido del nuevo movimiento, de la actividad apabullante que empiezan a desarrollar, del frenesí incontenible que los acomete y los arrastra a peregrinar, a pasar hambre y sed, a fundar conventos

y a combatir la Reforma de Lutero, Melachton, Calvino, Swunglio y tantos más. Sí. Lo que debe importarnos es, como dice San Ignacio, hablar de las cosas divinas que hacen falta al alma, las cuales nunca habrán de resultar impertinentes o inútiles, sobre todo si favorecen la causa ecuménica u ortodoxa. Lo que debe importarnos es alcanzar cuanto antes el extrañamiento místico o el arrobo ascético, lejos de las laberintecas lógicas y lejos de la razón prosaica de todos los días.

Hay un tópico muy frecuentado que nos ayudaría a alcanzar, cuando menos, la vía purgativa: el libre albedrío. Como sabemos, dentro de la ortodoxia religiosa, el libre arbitrio sólo es una fórmula engañosa que oculta mucho más de lo que enseña. Es un lugar común empleado para no caer en riesgos peligrosos, para demostrarle al hombre su responsabilidad personal y su postura desahogada con respecto a la divinidad, y, contrariamente, una vez utilizado en los tratados teológicos, morales y didácticos rigurosamente católicos, propicia todas las vacilaciones y todas las suspicacias. A él nos remite San Ignacio al apuntar las siguientes convenciones en una de sus reglas:

Al que rescibe los ejercicios, mucho aprovecha entrar en ellos con grande ánimo y liberalidad con su Criador y Señor, ofreciéndole todo su querer y libertad, para que su divina majestad, así de su persona como de todo lo que tiene, se sirva conforme a su sanctísima voluntad. (37)

Valle-Inclán no es tan magnánimo. Ni otorga este servicio ni se halla preocupado por otorgarlo alguna vez. El libre albedrío de los jesuitas no existe en La lámpara maravillosa y, por lo tanto, la falsedad escolástica permanece a extramuros. Cada lector que se deja iluminar intermitentemente por esa luz heterogénea que surge de sus veneros gastados y nuevos, pasados y futuros, plácidos e inclementes, sabe que la libertad existe en cualquier interpretación o en cualquier acercamiento a sus páginas, no en los posibles otor-

gamientos hieráticos de un escritor determinado, así sea el fundador de la Compañía de Jesús o el mismo papa Borgia. En todo momento, sus palabras suenan como una invitación y no como una coerción a la fe y a la doctrina, aunque la fe y la doctrina que promueva sean, precisamente, las de la estética valleincliniana.

Recordemos un párrafo revelador:

Las palabras son estáticas y se perenniza en ellas el sentimiento fugaz de que nacieron, dándonos la ilusión de que no hubo mudanza en nuestra conciencia. Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras. Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir. Yo, para mi ordenación, tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejána es la ascendencia, hay más espacio ganado al porvenir. (88)

Mientras que en Valle-Inclán predominan tanto la armonía como la dialéctica (eternizamiento y renovación, conciencia e inconsciencia, tradición y cambio), en Loyola sólo se advierte una denodada inclinación a la unilateralidad o al maniqueísmo. En esta forma, los Ejercicios espirituales plantean una visión unívoca, y lo más que puede suceder en sus páginas es el desarrollo de esa lucha interminable entre el bien y el mal que tantos adoradores encuentran entre los eclesiásticos y entre sus seguidores, esa pugna constante entre los ejercitantes y el enemigo satánico que a cada momento aparece en las reglas y en las anotaciones, y que, seguramente, entre las actividades de los jesuitas y los directores espirituales aparecía también.

Para una mejor visualización de esta batalla, en la que se obstaculiza la iluminación divina y la unión con Dios, el santo convoca dos registros "temporales" o "cronológicos" que, curiosamente, llegan a alcanzar una gran plasticidad en el conjunto de la obra: el tiempo de la desolación y el tiempo de la consolación. El primero, como puede suponerse, es aquel en que el ejercitante se halla

mayormente expuesto a los ataques maléficos de los espíritus demoníacos: el segundo es, en cambio, aquel en el que los individuos se santifican ante la divinidad suprema y alcanzan su galardón celestial. Para llegar a esta meta, el que recibe los ejercicios tiene que obedecer ciegamente a su director moral y, además, tiene que vencer todas las tentaciones que pudieran surgir en el camino.

La servidumbre y la despersonalización son, pues, los valores culminantes para alcanzar la victoria:

Es de advertir que, como en el tiempo de la consolación es fácil y leve estar en la contemplación la hora entera; así en el tiempo de la desolación es muy difícil complirla; por tanto, la persona que se ejercita, por hacer contra la desolación y vencer las tentaciones, debe siempre estar alguna cosa más de la hora cumplida; porque no sólo se avece a resistir al adversario, mas aun a derrocarlo. (89)

La lámpara maravillosa es pródiga en cuanto a registros y en cuanto a enfrentamientos de esta naturaleza, sin caer en ningún momento en las seducciones maniqueístas o en los deleitosos regustos de lo singular. Plural es su fijación constante en la historia y en la geografía, en el error y en la verdad, en la materia y en el espíritu. No hay vencedores y vencidos. Hay hombres y hay nombres. Hombres de doctrinas y hombres heroicos que las cumplen y las hacen discurrir en el terreno de las ejemplificaciones, bajándolas del mundo de las ideas y desarrollándolas en el mundo de las apariencias, siempre con la misma convicción armonizante que ~~impide tergiversarlas~~ en un afán dogmático o propagandístico. El neoplatonismo no hace esperar, pues, el núcleo figurativo de esas metáforas inquietantes en que se alude a la creación literaria en general o la poética en particular: el espejo como representación de los momentos de claridad y la lámpara como símbolo de los momentos románticos. (90)

Valle-Inclán, sin mayores miramientos, frota esta última imagen y el genio linternerero que enriqueció a Aladino surge una vez más:

Ya Máximo de Éfeso, en sus disputas con los cristianos, explicaba que la luz es el Verbo. El Empíreo, en aquella teodicea alejandrina un poco candorosa, oscura y llena de símbolos, no era solamente la última de las doce esferas donde moran, entre espíritus angélicos, las almas desencarnadas de los filósofos y de los héroes; era también el centro de la suma llama incorruptible, y el arcano del primer móvil. Todo el gnosticismo enseña que la materia sólo se actuó como sujeto de las formas, después de la luz, y que en la luz está la Universalidad. Para aquellos iniciados, como para los neoplatónicos que llevaron a los mitos helenos la última interpretación sabia, el sol es el Logos. (91)

En contraste, San Ignacio de Loyola adopta ante nuestros ojos un matiz más bien clásico. No está muy seguro de la manera como van a ser tomadas sus gimnasias del alma y por esta causa, trata de prever hasta cierto punto la impugnación obligada en torno a que los Ejercicios espirituales son, sencillamente, la exposición doctrinaria de las reglas que se deben seguir para contrarrestar el avance de la Reforma protestante. De ahí que, en una parte de su libro haga hincapié en el hecho de que todas las anotaciones en él contenidas están al margen de la labor proselitista que se le pudiera adjudicar. Como sabemos, la verdad es muy diferente. Lo que pasa es que el ascético fundador, en medio de sus afanes militaristas, le deja muy pocas oportunidades a la imaginación, no obstante las frecuentes conversaciones que sostiene con los pobladores del paraíso.

Por eso, cuando encontramos en sus escritos una supuesta tenencia hacia la síntesis, hacia la armonía o hacia el equilibrio, lo único que resulta de esta experiencia es una multiplicación apabullante de los elementos ultraterrenos de la recompensa final, esto es, una presentación reiterada de los motivos litúrgicos que favorecen el acercamiento definitivo a la divinidad:

El que da los ejercicios no debe mover al que los rescibe más a pobreza ni a promessa, que a sus contrarios, ni a un estado o modo de vivir, que a otro. Porque dado que fuera de los ejercicios lícita y meritoriamente podemos mover a todas las personas, que probabiliter tengan subjecto, para elegir continencia, virginidad, religión y toda manera de perfección evangelica; también en los tales ejercicios espirituales más conveniente y mucho mejor es, buscando la divina voluntad, que el mismo Criador y Señor se comuniquen a la su ánima devota abrazándola en su amor y alabanza, y disponiéndola por la vía que mejor podrá servirle adelante. De manera que el que los da no se decante ni se incline a la una parte ni a la otra; mas estando en medio como un peso, ~~de inmediato~~ obrar al Criador con la criatura, y a la criatura con su Criador y Señor! (92)

La "continencia", la "virginidad", la "religión" y los atributos que conforman esa "perfección evangélica" a que hace referencia Loyola en este párrafo son valores tradicionales y tienen que ser respetados por todos los hombres, especialmente si se trata de sacerdotes o religiosos, como es el caso de los ejercitantes ignacianos. De este modo, tratándose de valores "eternos", Loyola da por sentado que aun sin recomendarlo él, todo el género humano habrá de admirarlos, ya que seguramente no los podrá practicar en forma tan rigurosa, buscando en todo momento el ideal de la salvación.

Por otra parte, la obra está dirigida de manera especial a los miembros de la Compañía, y los jesuitas lo entienden así desde el primer momento. Aún en el siglo XVIII, en plena Ilustración, la figura del santo y la trascendencia de su obra son piedra angular en materia de retiros y arrepentimientos. Así lo demuestran los testimonios de numerosos refundidores y exégetas de los Ejercicios espirituales, los cuales se dedican a elogiar interminablemente la "excelencia", la "utilidad" y la "necesidad" de este libro pío. "La excelencia -dice uno de ellos- engendra estima de él; la utilidad excita los deseos de practicarlo; la necesidad impele a la voluntad todavía indecisa y la determina a abrazar lo que la razón le persuade por su excelencia y el afecto desea por su utilidad" (93). De es

te modo, todos los adoradores de los Ejercicios coinciden al afirmar que sus elogios, conscientes o inconscientes, tienen una triple garantía: las autoridades, la experiencia y la razón (94). Además, como si eso no fuera suficiente, aseguran que, siguiéndolos al pie de la letra, se han sentido al final de los mismos como si fueran personas diferentes, gentes reconfortadas, hombres nuevos que descubren dentro de sí una fuerza moral y una capacidad extraordinaria para la vida religiosa y espiritual que no sabían que poseían, "hasta que los ejercicios hicieron brotar en ellos esta energía espiritual que encerraban en sus almas" (95).

No deben sorprendernos tanto estas palabras. Todo mundo sabe que en la España del siglo XVI, la presencia de Loyola en los ámbitos más insospechados tiene la aureola de la popularidad y del arraigo. Sus admiradores son, por igual, caballeros o escuderos, prostitutas o monjas, clérigos o soldados. En su Vida de San Ignacio, Pedro de Ribadeneyra nos habla de como el fundador, siendo estudiante en la Sorbona hacia 1528, tiene una especie de magnetismo, a pesar de su físico un tanto desfavorable, y de cómo él mismo descubre la sorprendente influencia que podía ejercer sobre otras personas durante su estancia en Manresa, Cataluña, en la época de su conversión (96).

También es bastante sabido que, ante tanta popularidad, la Inquisición se interesa en el asunto y comienza a vigilar su actitud, sus ideas, su comportamiento en general. La austeridad, el ascetismo, la santidad, la entereza y, sobre todo, la seriedad que parecen caracterizarlo, se salen de todas las previsiones mentales que proyecta el código psicológico del siglo XVI y, por lo tanto, como era de esperarse, el Santo Oficio lo llama a cuentas, previniendo en suelo peninsular toda clase de herejías o inventándolas para poder sobrevivir.

Sólo hay una salida para Ignacio: volver atrás y aprovechar to

das las ventajas que le ofrece la Iglesia romana. Aceptar que posea un ministerio espiritual no autorizado. Olvidar al grupo con el cual se reunía y que había suscitado sospechas repetidas de heterodoxia e inmoralidad. Hacer a un lado a los amigos que tiene entre los iluminados de Toledo o entre los erasmistas de Sevilla y, regresando al redil (¿acaso había salido verdaderamente?), hacer progresar su labor unidimensional al frente de la Orden, poniendo en este trabajo tanto su escasa sabiduría como sus desbordantes impetuosidades.

Una salida que no puede ser más escueta o menos rígida: seleccionar a sus acompañantes futuros y sacrificarse hasta la última célula, hundido en ocasiones en pruritos elitistas y descriminatiorios que casi nada tienen que ver con el objetivo primario de la evangelización y la propagación de la fe. Así, una de las anotaciones más peligrosas de los Ejercicios espirituales, dice lo siguiente:

Según la disposición de las personas que quieren tomar ejercicios espirituales, es a saber, según que tienen edad, letras o ingenio, se han de aplicar los tales ejercicios; porque no se den a quien es rudo o de poca complision cosas que no pueda descansadamente llevar, y aprovecharse de ellas.(97)

El escritor de las necesidades tiene que resurgir y esa ha de ser, en adelante, la imagen que debe proyectar sobre la tierra o, más bien, sobre los lectores peninsulares de la centuria decimosexta. Qué otra cosa queda ya. Apresurarse al llamado de las ideas del momento y, como las vírgenes del Evangelio, no ir a comprar antes el aceite necesario para mantener encendida la lámpara hasta el final. Los Ejercicios espirituales habrán de permanecer apagados mientras las lámparas de los escritores prudentes alumbran las noches intelectuales o místicas de la creación estética.

Sabemos de sobra lo que dicen cada una de las anotaciones y cada una de las reglas. Adivinamos cual es la intención y hasta dón de llega el pensamiento del escritor. Conocemos el vocabulario que utiliza y el estilo que se desprende de las largas cláusulas escritas para exaltar la figura suprema del creador universal, y para animar a los hombres en su camino hacia él.

Nada nos sorprende, antes al contrario: todo resulta tranquilo y pacificador.

Si de pronto Loyola se interesa en hablarnos de las causas que provocan el tiempo de la desolación, de ese periodo en el que los individuos se hallan mayormente expuestos a ser vencidos por las huestes del mal, sólo se conforma con enumerarlas o, en su defecto, con sugerir ciertos elementos fenomenológicos de su pensamiento, en los que solo interesan los efectos, nunca los factores que producen la comunión con Dios. Dice San Ignacio:

Sólo es de Dios Nuestro Señor dar consolación a la ánima sin causa precedente; porque es proprio del Criador entrar, salir, hacer moción en ella, trayéndola toda en amor de la su divina majestad. Digo sin causa, sin ningun previo sentimiento o conocimiento de algún obiecto, por el qual venga la tal, consolación mediante sus actos de entendimiento y voluntad.(98)

Su visión es la visión escolástica de los premios y los castigos y, si algunos hombres sienten la obligación de desvalorar estas perspectivas ecuménicas o militaristas del Dios de los ejércitos, apoyándose en las rebeldías de Wittemberg o en los desenfados de Worms (los cuales anteponen la idea de la predestinación), Loyola ataca de antemano estas supuestas admoniciones diciendo que en el tiempo de la consolación ni hay engaños ni debe haber errores porque es Dios, y únicamente Dios, el que lo propicia, una vez que los seres humanos alcanzan voluntariamente la gracia y la virtud.

Curiosamente, en este párrafo hay una gran contradicción. El escritor defiende la postura romana de la Iglesia y, a la vez, deja entrever la postura luterana, a la que según todos sus biógrafos era tan reacio y le provocaba tanto malestar. Ignacio lo advierte de esta manera y, páginas adelante, trata de enmendar sus palabras, haciendo el fenómeno un poco más complicado: no sólo *hay* un momento feliz de unión con el creador. Hay muchos momentos. Así, el argumento luterano de la predestinación cae por tierra y el hombre vuelve a ser responsable de sus actos, hasta que por sus méritos o sus iluminaciones llega a alcanzar la eterna salvación.

Las vacilaciones ideológicas ignacianas son, por este motivo, múltiples también, aunque aparentemente sea una la dimensión que defienden los Ejercicios espirituales: aquella que nos anuncia la posición ortodoxa de este autor vasco. Eso es. Aquella que se proyecta como una mera alabanza a la labor de la Contrarreforma. En este sentido, casi al final de la obra anota en una de sus reglas:

Depuesto todo juicio, debemos tener ánimo aparejado y pronto para obedecer en todo a la vera sposa de Christo Nuestro Señor, que es la nuestra sancta madre Iglesia hierárchica... Alabar es confessar con sacerdote y el rescibir del sanctissimo sacramento... Alabar el oír misa a menudo, assimismo cantos, psalmos y largas horaciones en la Iglesia y fuera della... Alabar mucho religiones, virginidad y continencia, y no tanto el matrimonio como ninguna destas... Alabar votos de religión, de obediencia, de pobreza, de castidad y de otras perfecciones de supererrogación... Alabar reliquias de santos, haciendo veneración a ellas... Alabar constituciones cerca ayunos y abstinencias, así como quaresmas, quatro témporas, vigilijs, viernes y sábados; assimismo penitencias no solamente internas, mas aun externas, etc.etc. (99)

¿Cuál es la actitud de Ramón del Valle-Inclán ante esta cadena de sugerencias negriamarillas que, más bien, parecen imposiciones, máscaras místicas o misticoides que ocultan en el fondo un rostro inquisitorial?

A pesar de la leyenda, nosotros tenemos una imagen que pretende ser diferente acerca de Valle-Inclán. Modernista y contrarromán-

tico, confesor de princesas y creador de monstruos capaces de balbucir divinas palabras, hay un solo don Ramón, aunque los críticos y los apologistas se empeñen en aislar la imagen burlona del noventayochista o el fantasma comprometido del esperpentizador. Por eso, quien escribe La lámpara maravillosa es el ánima acrisolada de un poeta que sueña y, a la vez, negocia aceites infinitos para mantener encendido el farol que lo guía, subtítulo, para bien o para mal, quíerese o no, Ejercicios espirituales.

Los hombres que lo han homenajeado en revistas como Ínsula, Papeles de Son Armadans, Cuadernos Hispanoamericanos y varias más, se empeñan en ver a un hombre necio en el escritor gallego de todos sus amores, en ese manco que prodiga bastonazos y mitomanías personales sin que, en ningún momento, se le descomponga la barba cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de la Era Cristiana. Por eso, leyendo esta obra publicada en 1916, vemos en el autor a un hombre prudente que, siguiendo el ejemplo de las vírgenes evangélicas, hace acopio de aceite y puede aguardar todo el tiempo que quiera el encuentro con las épocas o con las ideas que, siguiendo la concepción cíclica o la concepción progresiva (el punto de vista gnóstico de los ciclos y el punto de vista cristiano de las cronologías), amenazan con arribar al lecho de bodas y se complacen dilatando el momento de su llegada. Ramón del Valle-Inclán no es allí un filósofo, pero tampoco es un charlatán que canta bien y piensa mal, o un histrión que se aprende de memoria el papelón dramático y sólo acierta a representar la parte chusca de la pieza molieresca. Habla en todos los tonos y frecuenta todas las fuentes, por eso no sufre al tener que echar mano de más y más combustible para tener y mantener encendida La lámpara maravillosa.

Es como Víctor Hugo: un titán volcánico y, en ocasiones, sólo

un pregonero deslucido que llora sus quejumbres en una librería de lance, en un museo y en un supermercado con la misma prestancia de artesano y de profeta, o con la misma verba de gnóstico metido a vanguardista.

Valle-Inclán, como sabemos, es el escritor que está, a la vez, cerca y lejos de la mercantilización estética, cerca y lejos del precio y del aprecio en que se tiene a sus libros, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que, en múltiples momentos, don Ramón debe saber lo que es el hambre y debe tener, al mismo tiempo, la fama del gran fablistán de España o el ardor del hombre aristócrata de los gestos luciferinos.

¿Se puede exigir más, por ventura?

Demasiado sabemos que el escritor gallego es el admirador gnosticista de Teofrasto y Paracelso, de Valentín y Simón el Mago, de san Ireneo y san Alberto Magno, y, también, demasiado sabemos que es el poeta vanguardista que sabe codearse ventajosamente con los creadores del futurismo, con los teóricos del expresionismo, con los mártires del dadá o con los iniciadores del teatro del absurdo. Su arte se distingue, como en todos ellos, por el proceso de la degradación o la desacralización, al cual llegan a confiar sus ensimismamientos y sus desvelos, contra la condenación de la risa que elevan, ya en la época antigua, Tertuliano, san Cipriano y san Juan Crisóstomo (100), impulsores serios y estimables del miedo a esa doctrina secular que afirma las virtudes curativas y filosóficas de lo grotesco.

Bajo tales perspectivas, ahora podemos responder a muchas de las preguntas hechas en la primera, en la segunda y aun en la tercera lectura de este libro extraño que, estructuralmente, presenta cinco niveles o apartados ordenados así: "El Anillo de Giges", "El Milagro Musical", "Exégesis Trina", "El Quietismo Estético" y "La

Piedra del Sabio". Cinco bloques donde se acumulan, como vemos en los rótulos, las nociones básicas de la estética valleincliniana: por un lado, la imposibilidad de la expresión y la creación verdadera (el éxtasis, el silencio, Dios), y por otro, la expresión y la creación limitadas o temporales (la palabra, la poesía, Satán). Guillermo Díaz-Flaja lo dice y lo desarrolla ampliamente en Las estéticas de Valle-Inclán.

Muchos de los ejemplos más reveladores en torno a lo "gnóstico" y lo "vanguardista" en La lámpara maravillosa podemos explicarlos mejor cuando advertimos que, en numerosos pasajes de la obra, el objeto artístico suele imponerse a su creador. Unamuno nos habla abundantemente de este problema⁽¹⁰¹⁾, y Valle-Inclán, al parecer, decidió ponerlo en práctica a pesar de las desventajas que vendrían después. La lámpara maravillosa, esa que Valle cuida de mantener lubricada y llena de combustible terreno o ultraterreno, serio y burlesco, se impone al hombre prudente o al menos eso parece cuando nos damos cuenta de que aquello que originalmente comienza como una parodia inocente (subtitular el libro con el título de la obra de otro autor), se transforma en despiadada desmitificación.

La pequeña burla se convierte en sus manos, quién sabe por qué artes alquímicas, en una grande desacralización. Así, cuando vislumbramos que una simple degradación momentánea se hace, con la acumulación de nuevos valores, extraños en absoluto a los antiguos, una caricatura descarnada e inclemente, no nos queda más remedio que considerar La lámpara maravillosa como un libro que anticipa, en cierto sentido, los esperpentos que, con Luces de Bohemia, El Embrujado, La Hija del Capitán, Las Galas del Difunto y Los Cuernos de don Friole-ra, vendrán después.

Gerard G. Flynn ha escrito una serie muy interesante de artículos que han ido apareciendo en la Hispanic Review. Los títulos no

nos dicen mucho y, sin embargo, el contenido de los mismos es revelador para completar la visión que tenemos del escritor gallego. Interesado en toda la obra de Valle, este erudito norteamericano ha revisado las Sonatas, La lámpara maravillosa, Flor de Santidad y algunos de los Esperpentos, y en todos estos trabajos ha encontrado elementos interesantes en relación a la ruptura de los valores tradicionales de España, tanto religiosos como existenciales.

Uno de estos ensayos tiene como título "La bagatela de Ramón del Valle-Inclán" (102). En primer lugar, lo que más nos atañe es el hecho de que, allí, Flynn hace algunas consideraciones sugerentes para tomar La lámpara maravillosa como una versión demoníaca de los Ejercicios espirituales, de San Ignacio de Loyola. "Se trataría -dice- de una auténtica unwertung o desvalorización de un tema religioso: nada menos que una caricatura gnóstica de la religión cristiana" (103).

No obstante, esta gnostic caricature propuesta por Flynn no puede limitarse al campo de la literatura comparada (San Ignacio y Valle-Inclán) sino que, por añadidura, llegaría a extenderse hasta el campo de la liturgia y, más exactamente, hasta el propio terreno de los dogmas centrales de la religión. Valle-Inclán, al fin y al cabo, no iba a estar interesado sólomente en desvirtuar los unidimensionales postulados ignacianos, pudiendo ir hasta la parte más alta de la pirámide ideológica y jerárquica de la Iglesia. Por eso, la acción de bagatelear propuesta desde antiguo por el Marqués de Bradomín en la Sonata de Invierno no es más que la anticipación teórica de las ejercitaciones prácticas que luego iba a seguir produciendo en obras como La lámpara maravillosa, Flor de Santidad y Cla-ves líricas, un ensayo, una novela y un libro de poesía, respectivamente.

Generalmente hablando, la palabra bagatela denota siempre una

cosa superficial, una cosa sin importancia, una cosa que puede ser ignorada en el momento que se desee, ya que, a final de cuentas, una bagatela no es una empresa necesaria para todos los hombres.

El Diccionario de la Real Academia define la palabra como una "cosa de poca substancia y valor", y en la obra de Valle-Inclán el concepto de bagatela es opuesto justamente a ese significado. La bagatela valleinclaniana no es algo superficial o algo carente de importancia, sino todo lo contrario. Xavier de Bradomín, al menos, la considera casi un objetivo o una religión. Dice: "Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la Humanidad"⁽¹⁰⁴⁾.

Por eso, el término bagatelear tiene un oficio bien importante en la obra y en el pensamiento del escritor gallego: escarnecer los valores profundos de la religión, de la sociedad, de la política, de la geografía y de la historia, considerando los objetos fundamentales de la vida humana como si fueran, precisamente, bagatelas.

Detrás de la fachada aristocratizante o tradicionalista de Valle hay, pues, una faceta popularista y renovadora. Asimismo, detrás de la aparente trivialidad de la bagatela hay un motivo esencial que nos habla de una misión desmitificadora⁽¹⁰⁵⁾. Gerard G. Flynn es muy esclarecedor en este sentido: "Si el lector ignora qué es lo que se oculta detrás de la bagatela valleinclanesca, desconoce lo más revelador: está incapacitado para descubrir, en medio de su desapasionamiento, cómo el hueso del fruto es lo que más ha valido la pena"⁽¹⁰⁶⁾.

En esta forma, a lo largo de las Sonatas el Marqués de Bradomín ataca los valores tradicionales y sagrados de España, introduciendo los motivos principales del satanismo, del ocultismo y de la heterodoxia en el seno de la religión cristiana. A través de este oficio tiene que violentarse sin ambages, la pausada o intranquila ampulo-

sidad de la ortodoxia romana que tan cara era a San Ignacio.

Siguiendo el modelo gnóstico, Valle representa con el arte de bagatelear un conocimiento profundo de los dogmas a la luz de las fuentes de la doctrina cristiana en sus primeros tiempos: la Escritura y la Tradición (gnosticismo cristiano), y a la vez, representa las concepciones exaltadas que pretendían acomodar la doctrina de Cristo a los nuevos sistemas filosóficos, modificándola y desnaturlizándola (gnosticismo panteísta). Así, el autor de La lámpara maravillosa busca un conocimiento más hondo de las verdades dogmáticas, y en consecuencia, busca también las posibilidades que la falsa gnosis pretendía resolver para desvalorar algunos mitos fundamentales: los orígenes de la materia, asiento del mal; la unión de la materia y el espíritu en el hombre; la redención del espíritu y el regreso al Creador; los resabios del neoplatonismo que ayudan a compaginar el mundo heleno y el mundo judío, etc. Como vemos, pretende alcanzar una síntesis entre ortodoxia y heterodoxia y, además, lo que es más importante, inventa la manera estética de proyectarla con mayor exactitud. San Ignacio, en cambio, adoptando la actitud unívoca de los escritores eclesiológicos que arremeten contra las sectas gnósticas en los primeros años del cristianismo, adictos en forma incondicional a la Iglesia primitiva, cree que es preciso humillar el orgullo de todas las Reformas por medio de la exposición detallada de la verdad y de la justificación de los dogmas a la luz de la inteligencia. Para ello, escribe los Ejercicios espirituales, y cada una de sus páginas será una prueba fehaciente contra gnósticos de nuevo cuño. Un testimonio activo de los valores morales y las ventajas de la legalidad ecuménica.

Tanto Ramón del Valle-Inclán como Xavier de Bradamín afirman, cada uno a su modo y con sus recursos éticos y estéticos correspondientes, que "reír no es loquear", y que la risa es, las más de las

veces, más sana que el suplicio ascético. Sus vidas están encaminadas a ser una ejemplificación continuada de un mundo vuelto al revés por obra y gracia de la ruptura de todos los valores, o por obra y gracia de la burla despiadada que viene desde la carcajada picaresca de Quevedo. Dios ha dejado de ser el dador de la bondad y Satán, por consiguiente, abandonó la careta del horror maléfico que todos los cristianos se habían empeñado en adjudicarle.

Las tentaciones del Marqués, por ejemplo, nos hablan a gritos de esta postura y nos ayudan a comprender el verdadero sentido que existe en ese afán por lograr una amalgama entre la vida y la muerte, el mundo y el trasmundo, los sentidos y la razón, la magia y la ciencia, el placer y el dolor:

También a los místicos las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos. Todavía hoy el recuerdo de la muerte es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer (107).

Ciertamente, la bagatela de Valle-Inclán no es algo circunstancial ni tampoco un fenómeno indiferente que debe dejarnos indiferentes ante el arte de este escritor español cuyo esfuerzo principal consiste en evocar un estado gnóstico, quietista, arcano, ardiente, extraño al común y corriente estado especulativo de la realidad cotidiana, donde se han refugiado la abulia positivista, y la explotación mercantilista.

Si los hombres quieren regresar al Creador, deben encender una lámpara (la contemplación), y tienen que abstenerse de decidir acerca del bien o del mal de las cosas (el éxtasis); si quieren encontrar la verdad, deben creer en el silencio y tienen que trascender el registro de los absurdos estériles de los gestos luciferescos, o en su defecto, comenzar a degustarlos como uvas en agraz; si quieren

buscar la luz, deben hacer a un lado los razonamientos lógicos y tienen que abandonarse a la intuición y a la magia de los sentidos. Así, en uno de los capítulos de La lámpara maravillosa se asocia la danza de la muerte del medioevo a las danzas furibundas que, hoy por hoy, deben emprender los hombres si lo que desean es alcanzar un poco de la gracia que abonaba los raptos y los delirios de los místicos eremitas o de los demiurgos que querían poseer el Verbo único. no solo el don de la combinación:

El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutaliza en el éter de la luz. En la luz está la purificación de todas las cosas. Los sonidos son más de la sustancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.(108)

Heterodoxia de nuevo género y nueva rebelión gnosticista en pleno siglo XX, La lámpara maravillosa se yergue como una nueva revolución protestante o como una nueva oportunidad contra los excesos retardatarios y anacrónicos de la Iglesia romana de todos los tiempos: contra el papado de los Borgia y los Médicis; contra la religión de las Inquisiciones y los fanatismos iconoclastas; contra la religión que se solidariza con la sociedad capitalista, eterna generadora de muchedumbres famélicas y pordioseras, y contra la religión que se olvida del espíritu y centra todo su interés en la materia.

Los místicos nuevos tienen, como era de esperarse, nuevas cárceles, pero no importa: poseen asimismo ímpetus nuevos para querer trascenderlas, para ansiar el "cielo", para encontrar el verdadero sentido de sus existencias oscuras, para añorar la belleza y proyectarla estéticamente con la cara dionisiaca de la fealdad.

Con la bagatela valleinclaniana, pues, la caricatura se hace piedra angular, y el caricaturista -el hombre prudente que hace

acopio de todos los aceites- no se queda a la zaga. A todas las exigencias místicas y ascéticas del catolicismo ignaciano, tales como la obediencia, la sumisión, la pobreza, la virginidad, la castidad y el sacrificio, Valle-Inclán encuentra un sucedáneo de signo absolutamente contrario que, de todas maneras, tiene algo que ver todavía con el mundo de la mística y de la ascética. O mejor aún: a todos los votos religiosos de la Orden de los Jesuitas, baluarte de la Contrarreforma, Valle-Inclán opone las bagatelas que, tarde o temprano, habrán de desmitificarlos, enfrentándolos primero a una crisis y luego a su destrucción.

Bajo tales lineamientos, los sucedáneos inmediatos que presenta Valle en La lámpara maravillosa no sólo sustituyen en forma absoluta a los medicamentos contrarreformistas, sino que, también, nos ayudan a interpretar la visión del mundo del autor, haciéndonos entender la verdadera significación de sus preferencias cíclicas.

Para curar a los hombres de tantos siglos de culto inconsciente y miedoso a la Santísima Trinidad, opone por ejemplo la presencia tripartita del Padrecentro, el Logos Espermático y el Paracleto circunferencial, imágenes gnósticas que, a su vez, producen nuevas entidades, simbolizando respectivamente al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo:

A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos del Tiempo, y al Tiempo, los tres enigmas del Mal. La Carne peca contra el Padre. El Demonio peca contra el Verbo. El Mundo peca contra la comprensión estática que resplandece en el Paracleto (109)

Igualmente, para sanar al género humano de las terminologías ignacianas de un tiempo de desolación y un tiempo de consolación (el desengaño pugativo y el gozo unitario de los místicos) en el camino hacia Dios, Valle retoma las concepciones primitivas que, sobre ambos registros, tienen los antiguos:

De estas dos veredas, la una es gozosa y la otra desengañada. La una descubre el pecado en todo el entender canal de los sentidos, y la otra, un feliz desleimiento en el seno de todas las cosas. Por la una oye el alma las músicas panidas, por la otra solo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud, y en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias se percibe el ondular sutil de la serpiente. 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... (110)

¿Es necesario alcarar alguna cosa en torno a la desacralización general cuando el mismo escritor español de la barba ninivita y la manga somnolente nos proporciona, directamente, todas las soluciones y todas las respuestas?

En adelante, la vía purgativa y la vía iluminativa de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fray Luis de León y San Ignacio de Loyola, las cuales llevan al alma hasta el lecho amoroso del Esposo, quedarán convertidas, respectivamente, en la senda panteísta de las explicaciones naturales y en la senda quietista donde se cristaliza la belleza divina del Creador Universal. Panteísmo y quietismo serán, pues, los instrumentos doctrinarios con lo que se habrá de exorcisar la terminología ignaciana de las desolaciones y las consolaciones infinitas, y ya nada nos hará dudar acerca de la labor desmitificadora de Valle-Inclán. La bagatela no es algo pusilámne, si no algo inclemente que viene a minar todos los valores anquilosados. Es un elemento perturbador que desmorona, desde sus bases caducas, tanto a los hombres como a las instituciones. Con ella, se romperá el respeto debido a las tradiciones y a la rebeldía innovadora habrá de resultar vencedora en todo momento.

Así, la necedad iluminista de Loyola pasa a ser, contra todos los pronósticos, una prudente exigencia para los ortodoxos católicos, en tanto que la prudencia de Valle-Inclán pasa a ser, en consecuencia, la obstinación necia del gnóstico metido a vanguardista.

En el tránsito que lleva de la prudencia a la necesidad existen, después de todo, chispazos inesperados que nos obligan a recapacitar, a mirar con detenimiento, a regresar incansablemente a la relectura minuciosa de los Ejercicios espirituales y La lámpara maravillosa, el sucedáneo ideal.

Como vemos, la problemática enunciada consiste en destruir la rigurosidad ecuménica fraguada con el Concilio de Trento en contra de las sectas de los alumbrados, los refulgentes, los iluminados, los quietistas y los panteístas que, a lo largo y a lo ancho del siglo XVI, pululan por Europa.

Es 1916. Ante las amenazas bélicas y las sentencias mecánicas que lo acosan, el hombre busca -como en la centuria decimosexta, o como en todas las centurias- su salvación, ya sea física o metafísica. Los escritores decadentes quieren hacer surgir, de sus cenizas insultantes, el cambio requerido en los núcleos burgueses y en los suburbios proletarios. Los aristócratas -el Marqués de Bradomin es uno de ellos, lo mismo Valle-Inclán- luchan contra sí mismos, contra su misma clase, para poder salvarse en medio de la confusión general que, ambiguamente, los imita y los abucea. La estética dinamista de los impresionismos y los expresionismos pacta -ignominiosamente o no- con la mística tranquilidad de los estatismos góticos que se elevan a las alturas buscando una quimera.

La cábala, el hermetismo, el ocultismo, la fascinación, el éxtasis, las visiones y los criptogramas ya no son, por piedad, factores heréticos o síntomas de incredulidad. Si a San Ignacio de Loyola le cuestan cárcel e Inquisición, a Ramón del Valle-Inclán le salen costando, por lo demás, satisfacciones y regodeos deleitosos.

Sentados estos antecedentes, Valle puede seguir acumulando nuevos "sacrilegios" y nuevas "blasfemias" en su producción, desmoronando el todavía amplio panorama de los cultos que se levantan apa-

rentemente triunfantes en la Iglesia de hoy y en la sociedad hipocóndrica de nuestros días: los cultos de latría, de dulfa y de hiperdulfa (111) en la liturgia convencional; los valores sociales tradicionales como las virtudes de la hospitalidad, la gratitud, la cortesía, el respeto, el matrimonio, y el recelo hacia lo que "es" malo, por ejemplo, el incesto, el homicidio, la perversión, la pederastia y la lujuria.

Si decimos que los neoplatónicos elevan el pensamiento a las alturas para buscar, desde una perspectiva idealista, las ideas luminosas para este mundo de sombras, el aliciente para este planeta de desengaños, las quimeras para este universo de realidades prosaicas y la desvalorización para este conjunto de valores inconsistentes en el que vivimos, entonces ya no tendremos que agregar nada más para tratar de explicar cuales son los objetivos y cual es el método de Valle-Inclán.

La suma perfecta del alma humana está en el anonadamiento de la voluntad para unirse con Dios, echando mano de la contemplación, del quietismo y de la indiferencia hacia todo lo que pudiera sucederle en ese estado. Asimismo, el arte verdadero está en el aniquilamiento de la razón para atender solamente a las voces de la renuncia y del amor. El misticismo renace a manos llenas y nada ni nadie podrá detener su nuevo advenimiento. Hay que retomarlo y, también, por qué no, hay que volver a valorarlo, olvidando si es preciso sus connotaciones divinas y sólo atendiendo las denotaciones eróticas que, otra vez, prodiga hoy:

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, las entrañas fecundas y las estériles, infinitamente olvidada la razón generadora de los estoicos... Descubrir en el

orden del mundo un sentido de belleza más allá de nuestros fines mortales y de la reproducción de las eternas formas, es caminar por los senderos del quietismo y sumirse en la divina Cáligo. (112)

El escaso aceite que mantuvo encendida la luz de los Ejercicios espirituales se ha terminado y, todavía, el ánfora mágica que alimenta la luz de La lámpara maravillosa cuenta con las reservas suficientes para mantenerla encendida durante más tiempo, aunque el tiempo haya dejado de ser, a su vez, una categoría determinante.

Por eso -nada más por eso-, las reglas acumuladas por San Ignacio para darle un sentido riguroso a la Iglesia militante poco dicen ya, sobre todo cuando las enfrentamos a las posibilidades quietistas de la Iglesia triunfante perfilada por don Ramón.

Miguel de Molinos, el místico español del siglo XVII, lo ayuda a seguir la vereda, y otra vez el puro amor del Creador excluye todo egoísmo e interés, haciendo que el sagitario atine en el blanco sin haber tenido que pulsar el arco con anterioridad (113).

Loyola desconoce que cuando el alma se aniquila y entrega por completo a Dios es incapaz de pecar, y también desconoce que, en ese estado de cosas, ya no tienen sentido para ella la observancia de los mandamientos, la penitencia o la práctica de todas las virtudes. Más interesado en los reglamentos y en las normas seudomilitares para la Orden de la cual es fundador, está imposibilitado para permanecer indiferente a la idea de los premios o los castigos, e incluso a la idea de la propia salvación. Su lucha con el maligno es mortal y a lo único que puede aspirar en medio de su obstinada responsabilidad personal es a ser reconocido como el ideólogo ascético de la Contrarreforma. Valle-Inclán, en cambio, sabe que las culpas mundanas de los hombres son meras apariencias y, sabiéndolo, mantiene encendida su lámpara mágica hasta el encuentro con Dios, es decir, hasta el encuentro con el verdadero conocimiento.

En relación con esto último, dice lo siguiente:

Los sentidos aprenden a distinguir las cosas no por lo que ellas son, sino por el aspecto que conviene a nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias. Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad. Solamente cuando nuestra conciencia deduce un goce ajeno a toda razón de utilidad temporal, comenzamos a entrever el significado místico de la onda, del cristal, de la estrella. Contemplación, meditación, edificación, son caminos de luz por donde el alma huye de su cárcel. (114)

Para emprender esta búsqueda, Valle-Inclán lleva el aceite preciso o, en su defecto, ha adquirido el aceite de la prudencia para llenar su lámpara una y otra vez. La herencia de las palabras enteras o mutiladas que ensambla a través de sus bagatelas, en su oficio incansable de artesano mayor, es todavía aconsejable y aun despierta la codicia de más de un escritor.

A diferencia de Cronos, el padre del olímpico Zeus, Valle no mutila a sus progenitores ni se come a sus hijos, sino que los escucha, los enaltece y los hace florecer.

No obstante su aristocratismo insidioso, procura ser, con diligencia, uno de esos obreros anunciados por San Pablo⁽¹¹⁵⁾ los cuales, no teniendo de qué avergonzarse, distinguen la palabra de la verdad y evitan las profanas y vanas parlerías que conducen a la gangrena verbal de los soberbios. Quiere participar en la fútila de las Lampadeforias, fiestas griegas en honor de tres divinidades fundamentales: Atenea, por haber ofrecido el aceite a los hombres; Hefesto, por haber inventado la lámpara, y Prometeo, por haber robado el fuego del cielo para darlo a la humanidad⁽¹¹⁶⁾. Necesita confundirse, en fin, con la divinidad que más se le parece: Hefesto o Vulcano.

Si el dios del fuego y de la fragua sigue su destino de dios feo y solitario, rechazado por su madre y arrojado al océano desde

lo alto del Olimpo, entonces él, Ramón del Valle-Inclán, no tiene más remedio que recurrir a la misma consigna y realizar el modelo una vez más: convertirse primero en un artesano habilidoso; trabajar febrilmente en su taller; dejarse dominar, en alguna ocasión, por Dionisio, y ser conducido en lomos de un viejo asno blanco a la morada de los otros dioses, embriagado con el vino más delicioso; inventar sus propias herramientas y vencer al mismo Marte, invasor de su isla volcánica; construir obras maestras, como la coraza de Hércules, el cetro de Agamenón, las flechas de Apolo o el trono de oro donde Hera queda presa en venganza; gustar de la creación de nuevos artificios, como Talos, el majestuoso gigante de bronce vencido por Medea, con sus mañas y encantamientos; procurarse algunas aventuras amorosas, desposando a Venus, la más bella de las inmortales, o engendrando a los Cabiros, esos dioses misteriosos y solemnes que, al igual que su padre, se convierten en artesanos prestigiosos y luego en protectores de los campesinos en las eras, y de los navegantes en el mar.

IV. TERCERA LECTURA : EL MOVIMIENTO COMO ALUCINACIÓN.

LUCERO : Dios no mira lo que hacemos. Tiene
la cara vuelta.

VALLE-INCLÁN, Divinas palabras.

El General Banderas había entrado en la
recámara, estaba entrando, se hallaba de
espaldas, podía volverse, y todos se ad-
vertían presos en la acción de una guiño-
lada dramática.

VALLE-INCLÁN, Tirano Banderas.

Cerremos los ojos del cuerpo para
despertar los del espíritu, para
despertar en nosotros otro ver que
todos poseen, pero de que muy po-
cos hacen uso.

PLOTINO, Ennéadas.

GUIÑOL Y CIRCO, DE LA MASCARADA AL HORROR.

Valle-Inclán ha llegado a ser para nosotros -como para los más de enamorados de su obra- el ensamblador gallego que, dejando atrás los astilleros estéticos compostelianos y los vencos célticos de su Pontevedra natal, se instala sin mayores miramientos en los linderos fantasmagóricos y universalistas donde se arman las obras de arte que representan a la literatura actual. Llega a Madrid y, casi de inmediato, la capital española se yergue ante sus ojos como la capital de las apariencias y los disfraces. El mundo moderno, representado por la falsificación capitalista de un pueblo que se ha aburguesado sin haber terminado de organizarse sobre la base agraria de sus orígenes, sólo es, en realidad, un maremagnum terrible donde se confabulan y se interceptan la marginación, el analfabetismo, el arcaísmo, el hambre y el desempleo.

La única salida factible es el anarquismo y, más aun, el planteamiento arbitrario de una síntesis obligada entre el exceso de pasado de sus preferencias gnósticas y el exceso de futuro de sus pretensiones vanguardistas⁽¹¹⁷⁾.

Así, pues, el escritor gallego tiene que precipitarse en la inmovilidad, aunque su vida se fragmente en lo exterior, en la apariencia, yendo y viniendo por las arterias madrileñas y las tertulias de café. Su realidad no está hecha de eslabones, ni tiene la forma de una cadena que se sucede y avanza hasta el infinito. Todo lo contrario. Su realidad está constituida por esos mismos círculos concéntricos que engendra la piedra al traspasar el cristal del agua, en la superficie tranquila de un estanque⁽¹¹⁸⁾. El movimiento es, para él, pura alucinación. Los objetos siguen donde y como estaban. Y esto es

lo que estéticamente hay que buscar: "la suprema inmovilidad de las cosas", y esto es a lo que la filosofía aspira: "el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas".

Ambas condiciones, en el orden social, se llaman tradición y corren el riesgo de apodarse idealismo. Por eso, en su artículo sobre los elementos arcaicos en la obra de nuestro autor, José Antonio Maravall considera que todas las bases de la estética valleinclaniana saben a platonismo y, curiosamente, a un platonismo hasta cierto punto trivial⁽¹¹⁹⁾.

Sin embargo, este mismo crítico señala más adelante que el arcaísmo socio-político de Valle-Inclán encierra una promesa de futuro, juicio en el cual nos apoyamos anteriormente y, en general, siempre que hacemos hincapié en los factores gnósticos o vanguardistas que bullen, corren, saltan, ríen y gesticulan en la máscara o en el rostro del escritor gallego, contra toda hipótesis de quietismo y contra todo proyecto de inactividad.

Así, Valle vuelve a confundir un principio artístico con un principio histórico, razón por la cual no se hacen esperar algunas consecuencias sociológicas ya anunciadas, como son la repulsa al racionalismo burgués y la adhesión a un futuro que se determina desde un fondo arcaico y policromo⁽¹²⁰⁾.

La terminología poética para expresar con sensaciones y con emotividades estas ideas -plotinianas o brechtianas, lo mismo da esta lla si abrimos, al azar, una de esas páginas incandescentes de La lámpara maravillosa:

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. Yo me comparaba con aquel caballero de una vieja leyenda santiaquista, que, habiendo naufragado, salió de los abismos del mar con el sayo cubierto de conchas. Los instantes se abrían como círculos de largas 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, inconfundibles y expresivos como rostros humanos. 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.(121)

¿Se puede exigir mayor precisión? ¿Es necesario decir que, con estas frases, Valle descubre deleitosamente los prerequisites de su arte, y que nosotros no tenemos más remedio que disfrutar el ensamble dionisiaco o apolíneo de sus pesadumbres?

La lámpara maravillosa es, entre los textos valleinclinascos, el más personal, el más complejo y el más representativo de las facetas diversas que componen la producción de nuestro autor. Suma y síntesis de los problemas literarios y personales de don Ramón, es un documento que se enfrenta ya, de lleno, en 1916, a las contradicciones que luego habrán de hacer evidentes los estudiosos de su obra poética, dramática y prosística. Los críticos que fijan su atención en las Sonatas o, por qué no, los eruditos que se ocupan de los rayos rubendarianos y pirandélicos de Luces de Bohemia. Por eso, nosotros hemos llegado a considerar el libro, inclusive, como la primera cristalización del esperpento, atendiendo más que nada al prurito desmitificador del oficio burlesco que caracteriza a nuestro artista (122).

Aunque sabemos que Valle se aferra a muchos asideros intelectuales y sensitivos en la elaboración de esta obra, no podemos pasar por alto el hecho de que lo importante en ella se halla compendiado dentro del aspecto formal y dentro de los recursos estilísticos de que hace gala nuestro alumbrante. Lectores emotivos, hacemos las veces de un farolero o de un dependiente en la lampistería de la esquina, y no nos resta más que tratar de hacer evidentes las ventajas y las desventajas de su adquisición, esto es, de su lectura. Así, cuan

do empezamos a sentir más calor del debido en la luz de esta linterna mágica, no tenemos empacho en hacerla paralela al destello de los lenguajes que, añorando expresar el infinito, trascienden las limitaciones del tiempo y del espacio, y abren las puertas de la creación eterna y cuasi divina.

Con ella iluminándonos, podemos experimentar esa misma disolución de las tinieblas que el místico alcanza por medio del éxtasis. Sin embargo, no debemos olvidar un aspecto importante de la experiencia religioso-literaria: así como surge la salida de la noche oscura a través de la iluminación y la unión con Dios, debe surgir también el retorno radical. "Porque el hombre debe contemplar a Dios y volver"⁽¹²³⁾, dice el maestro Eckhart, una de las autoridades favoritas de Valle.

Decimos esto último porque, relejendo el libro que nos ocupa, hemos llegado a entrever el hecho de que, quizás, en nuestro trabajo nos hemos dejado prejuiciar en más de una ocasión por la idea de que la desacralización se halla implícita, por ejemplo, en todos los casos en que Valle echa mano del recurso de la bagatela. Para evitarlo, en el presente capítulo hemos dispuesto nuestra labor organizadamente. De la misma manera como el éxtasis místico exige un regreso a la realidad, nosotros podemos plantear, al mismo tiempo, un tránsito semejante: ver a Valle, contemplar su imagen gnóstico-vanguardista, valorar su obra en lo interior, y luego, de ser posible, tratar de estudiarla a través de los elementos externos que la conforman.

Las cinco carátulas que componen el aparato lumínico encendido por el escritor español logran transmitirnos mensajes deslavados por los siglos y, también, logran comunicarnos hileras de palabras caducas o recién sometidas al proceso de rejuvenecimiento. Oyéndolo, escuchando estos "mensajes" y estas "palabras" (a veces sólo son silencios grandilocuentes), hemos encontrado una solución: el hombre

que nos habla de Plotino, de Miguel de Molinos, de Pedro Soulinake, de Leonardo da Vinci, de Diego Velázquez y de Goya sólo es una grande ambigüedad. Es un teórico que se quiere esteta y, a la vez, es un poeta que, convocando las imágenes significativas del águila avizora y el topo oidor, se quiere profeta.

Dicha inconformidad se mixtifica y, haciéndose abrumadora, La lámpara maravillosa llega a transformarse en un cumplimiento casi puntual: rechazar lo próximo, lo cercano, yendo a escoger lo imposible, lo arcano, a la manera de algunos autores románticos y, curiosamente, utilizando algunas de las técnicas contrarrománticas más generalizadas. En esta forma, del conflicto riguroso entre lo mediato y lo inmediato nace la obra que nos ocupa, poema modernista y profético cuya estructura literaria está determinada por la búsqueda de un lenguaje adecuado para alcanzar la experiencia deleitosa de las emociones nuevas.

Si Vicente Huidobro, un poco después, considera el efecto poético como una descarga eléctrica que resulta del choque entre las palabras, haciendo estallar con este pensamiento la doctrina creacionista, Valle-Inclán, por su parte, con mucho de vanguardista en el cerebro y en la actitud, precipita este mismo choque verbal al revelar su obcecación primordial: construir edificios estéticos, infundirles una especie de vida literaria, abrirlos al público, a los años y a las leguas, y extraer de su explotación "mercantilista" una renta jugosa de cualidades poéticas presentes, pasadas y futuras. Hay que tener en cuenta, sin embargo, el hecho de que Valle nunca utiliza esta terminología y, por consiguiente, para evitar posibles confusiones, podemos aclarar las palabras anteriores diciendo que, en el escritor gallego, el problema metafísico es idéntico al problema físico de su obra literaria.

¿Qué es lo que pretendemos afirmar?

Simplemente, una cosa: fondo y forma en La lámpara maravillosa se reducen a una sola cuestión, y la búsqueda del absoluto es inseparable de la búsqueda del lenguaje que habrá de expresarlo.

De esta manera, todas las preguntas convergen también en una respuesta: Valle-Inclán se ha enfrentado, ya en 1916, fecha en que la linterna sale al mercado, a la "presencia de la ausencia de Dios" que formulará, un poco más tarde, Max Aub⁽¹²⁴⁾.

Al igual que el autor de El laberinto mágico, Valle intenta crear con mayor o menor premura todos los vacíos, sustituyendo al creador y haciendo suya la vieja idea que transforma al poeta de todos los tiempos en un "pequeño Dios".

No obstante, el fenómeno del endiosamiento en un individuo que se complace desacralizando los valores tradicionales de la Iglesia y de la sociedad española es doblemente peliagudo que para cualquiera otro.

¿Muere Dios para Valle, o este problema ~~no es otro~~ de los pretextos artísticos que utiliza el escritor que nos ocupa?

En este sentido, sabemos que si muere lo divino debe morir la divinidad. El hombre crea a sus dioses e, igualmente, el hombre desmorona a sus ídolos. Dios y Satán corren o pueden correr, en todo caso, la misma suerte, aunque el autor de las Sonatas y El Ruedo Ibérico se haya empeñado en hacernos creer en uno de sus raptos misticoides que los cristales estáticos de la divinidad son eternos y que los objetos en movimiento sólo son el absurdo satánico temporal.

Cuando Valle-Inclán muere con su bagatela algunas instituciones dogmáticas como la trinidad, la eucaristía, la resurrección y otras, existe el peligro de que sólo lo haga queriendo expresar un fenómeno en cuya existencia no puede creer, esto es, existe el peligro de que obedezca únicamente los lineamientos simples o difíciles del proceso artificioso de su misión.

Es obvio que el aislamiento estético de La lámpara maravillosa nos sugiere múltiples caminos: el de la mística materialista de los surrealistas, el de la mística cristiana y el de las doctrinas religiosas que no reconocen una división entre creador y objeto creado, como el panteísmo, por apuntar una de ellas. El carácter recalcitrante ~~temerario~~ del libro lo respalda, aunque en un momento dado el autor se niegue categóricamente a creer en las palabras. Por eso, ya antes anticipábamos los aspectos lingüísticos de la obra que estudiamos, por demás importantes, al plantear la manera como se puede decir lo indecible o, más exactamente, al plantear la tensión entre el silencio y la palabra.

Valle, por principio de cuentas, se sitúa en el lenguaje. El lenguaje policromo y desbordante es el instrumento con el cual alcanza su placer mayor y con el cual señala los rasgos semánticos de su obsesión vital: la creación literaria. También, con el lenguaje surge la figura del "pequeño Dios" que, merced a su mitomanía y a su leyenda personal, aniquila su propia conciencia idolátrica y enaltece su amor por lo maravilloso.

Ricardo Gullón proyecta el oficio valleinclanesco de la palabra en los siguientes términos: "La imaginación del novelista no trabaja con ideas, sino con imágenes, aunque éstas lleven encapsulada, vigorosamente implantada la idea subyacente"⁽¹²⁵⁾. Y aunque el juicio anterior está concebido en torno a Tirano Banderas, esa novela escrita y publicada mucho después que La lámpara maravillosa, el mismo argumento puede funcionar para explicar mejor cuál es la manera como Valle entiende el lenguaje. Azorín, igualmente, plantea la fórmula estilística de nuestro escritor, y dice: "Poesía es acendramiento; Valle-Inclán acendra la realidad y sólo nos ofrece lo significativo; lo demás, relleno de intersticios que los otros novelistas emplean, no es preciso en la obra de Valle-Inclán; con sólo esos rasgos de

una poesía delicada y profunda nos basta"⁽¹²⁶⁾.

Bajo tales perspectivas, es fácil observar que en el arte valle incleniano sólo cabe lo esencial, aunque en un momento dado tengamos la impresión de que el escritor gallego se pierde en vaguedades inútiles y en inútiles devaneos quietistas, pantistas, místicos o eróticos. Su palabra es una palabra mágica que, ensamblándose en forma incansable, produce las excitaciones intuitivas o contemplativas que persigue el autor, sobre todo cuando trastrueca la fe política de los revolucionarios y los vanguardistas en una supuesta fe religiosa que, a final de cuentas, sólo resulta ser algo así como una creencia estética, mixtura de desplantes mitológicos grecolatinos, explosiones teosóficas, ardores místicos, máximas indostánicas, vacilaciones gnósticas y bamboleos literarios (simbolistas, modernistas y parnasianos). De este modo, siguiendo dicha secuencia, Valle-Inclán puede alcanzar la postura ética que le ha ganado el calificativo de "moralista", con las reservas que este concepto pueda traer consigo⁽¹²⁷⁾.

Porque si Valle no es eso que se designa tradicionalmente con el término apuntado, sí es, cuando menos, un esteta, un temperamento irracionalista que dedica toda su imaginación y toda su fuerza a ese organismo prometedor e insobornable que, olvidándose de los negocios y los capitales, se limita a hacer patentes los sueños y a sublimar su realidad. La nueva ética no es, pues, más que un desdoblamiento de la nueva estética. A este respecto, José Antonio Gómez Marín argumenta: "la moral burguesa, en cualquier caso -y valdría decir, para la cultura occidental, la moral cristiana histórica- no tendrá seguramente demasiadas razones para justificar su validez frente a la nueva ética. De cara a la preocupación por salvar al hombre concreto de hoy, esa moral aparece como un fracaso histórico y la nueva ética no tiene que justificarse ante ella, por cuanto es un intento de nuevo humanismo, una tentativa de salvar al hombre y a su libertad"⁽¹²⁸⁾.

En base a estas ideas, podemos hacer un recuento de nuestras especulaciones en torno a la manera como el escritor gallego entiende el proceso creador y, también, podemos tratar de llegar a una conclusión coherente acerca de La lámpara maravillosa, cuyo oficio lumínico centra sus pesadumbres y sus furores, precisamente, en el trabajo del artífice que la crea y en el deleite del lector que la re-
crea.

Como ya hemos reiterado en varias ocasiones, Valle-Inclán niega el movimiento; está convencido de que, en cada instante, se halla contenida la eternidad y, por esta causa, opone a la línea progresiva de la cronología cristiana la ruptura cíclica del tiempo. El escritor gallego no está dispuesto a esperar más y, burla burlando, precipita sin ambages las metáforas determinantes del ser y del actuar de los hombres, deshechos culturalmente bajo las bengalas inhumanas de la Primera Guerra Mundial y bajo los espasmos enfermos de la caída, al parecer definitiva, de algunas monarquías y algunos zarismos.

Así, los personajes que deambulan en La lámpara maravillosa no son, históricamente hablando, simples imágenes retrotraídas por el prurito evocador de una infancia gozosa vivida en Galicia o una juventud heroinomana vivida en Madrid. Las siluetas, las sombras, los nombres y los sujetos que aparecen en sus páginas son, precisamente, aquellos girones corporales o espirituales que, autómatas o animalescos, se confunden con el paisaje o con el firmamento, en la visión astral propuesta por don Ramón o en el sucedáneo de ésta, es decir, en las litografías arborescentes y camaleónicas del art-nouveau, sobrepuestas, a manera de collage, con los cuadros expresionistas de Solana.

Plotino ya no es Plotino, el hombre de Alejandría, porque, de hecho, el énfasis sincretista del neoplatónico (vive hacia 205-270

d. de C.) sólo está visto como un recurso literario y no como un con vencimiento teórico. Por eso, si el autor de las Enéadas tiene como características fundamentales la avaricia en las palabras y la densi dad en los pensamientos idealistas, como señala uno de sus críticos (129), el autor de La lámpara maravillosa, por el contrario, habrá de echar a volar su estilo y, consecuentemente, habrá de restringir su doctrina hasta convertirla en el esqueleto primigenio de la bús queda filosófica universal. El paralelismo plotiniano-valleinclanesco se hace posible, entonces, atendiendo al hecho de que, así como Plotino siente la necesidad de ampliar sus conocimientos intelectua les sobre el alma, la belleza y la contemplación, siempre en pos del Primer Ser, su realidad suprema y la unidad infinita de sus interpre taciones jerárquicas del universo, Valle-Inclán, asimismo, siente la necesidad de enriquecer sus aspiraciones emotivas, siempre en pos del artificio literario y la realización manierista o comprometida de su programa estético.

Por otra parte, tanto el escritor español como el filósofo ale jandrino coinciden al afirmar que el músico, el amante y el sabio son los seres mayormente capaces de llegar a poseer el ideal que pre vianamente se han impuesto (130).

La lámpara maravillosa se alucina y, olvidando el oficio mera mente mecánico de su luz, pretende alucinar al lector. Los resulta dos de este fenómeno pueden constatarse, por ejemplo, en algunas de las páginas iniciales de nuestro trabajo. Sin embargo, en medio de esta fluorescencia desquiciada se advierte, hasta cierto punto, esa presencia organizada que imponen los programas y los reglados inalte rables.

De la misma manera como el guiñol y el circo son espectáculos regidos por este tipo de ordenamientos (131), el libro que nos ocupa presenta guiñolesca y circensemente a sus estrellas, haciendo que

las magnitudes de las mismas varíen en iguales circunstancias que su permanencia en escena.

Esto no quiere decir que su trascendencia en los cinco capítulos de la obra sea nula o, en el último de los casos, demasiado pequeña. Todo lo contrario. Echando mano de sus atractivos físicos y metafísicos, románticos y contrarrománticos, barahúndicos y silenciosos, las gentes y las enseñanzas de La lámpara maravillosa logran decir -en poco o en mucho espacio, según lo requieran individualmente- todo lo que querían decir y todo lo que querían callar, imbuidas en su obcecación orientalista o, también, por qué no, ensimismadas en su relajamiento occidental. Los hombres que hablan en ella y que permiten el hecho de que el nuevo Diógenes use sus voces en la linterna que pulsa deleitosamente con su única mano, nunca son minimizados o agredidos. Igualmente, las escuelas que perfilan allí sus fachadas idealistas y sus recintos materiales, o viceversa, nunca vapuleadas o aborrecidas. A lo largo de sus páginas, centelleantes de luz, se plantean los antagonismos y las simetrías existentes entre los seres humanos y sus instituciones. Y como era de esperarse, ambos elementos -el hombre y sus creencias- son enfrentados al proceso valleinicianesco de la mofa y la caricatura, pero nunca se exagera la nota llevándolos hasta la destrucción o el desmoronamiento definitivos.

Para lograrlo, Valle echa mano de su prestigio intelectual, y hace que, en todo momento, el pretexto artístico domine la situación.

Es un conocedor viejo de teologías místicas, de complejidades esotéricas, de mitos clásicos, de doctrinas pitagóricas, de ensayos estáticos, de prácticas yoguis y de penitencias tomistas; pero también, es **sabedor** de los alcances que tienen los vicios y las virtudes de la lengua que le ha tocado en suerte, una vez que abandona el gallego materno para la vida familiar y adopta el castellano para la vida artesana, insistiendo en el ceceo de las anécdotas y los alter-

cados, e insistiendo en otras pequeñas grandes debilidades, como la actuación y la pipa indostánica.

Dentro del terreno lingüístico, el circo y el guiñol que planteamos anteriormente encuentran correspondencias simbólicas: la anulaci3n del tiempo progresivo en la imagen redonda de los ciclos gn3sticos, por una parte, y, por la otra, el portentoso estallido del esperpento en las marionetas que, yendo a la vanguardia, hunden sus raíces burlescas en el pasado encantador y quimérico de las mascaradas dionisiacas.

En esta forma, La lámpara maravillosa deja de ser un farol3n confuso de aceites abigarrados y luminotecnia caprichosa, y se transforma en esa linterna soberbia que ofrece su brillo mortecino o elocuente al primer alumbrante que la quiera tomar, comparándola con ese instrumento amoroso que destaca en las pinturas de Jordaens y de Rubens: "Di3genes en el mercado" y "Di3genes buscando un hombre", respectivamente.

Valle busca con ella, de todos modos, como el cínico de la leyenda, la noci3n suprema de la belleza y la negaci3n radical de las apariencias:

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. Los Cristos lívidos y sangrientos del arte gótico quedan olvidados en la penumbra de las capillas; aquel temblor milenario que pobló de monstruos las puertas de las catedrales se convierte en sonrisa, y las arcadas se pueblan de ángeles cantores que solfean en los rollos de piedra. Los esmaltes, los paños litúrgicos, las tablas pintadas donde brilla el oro tienen una emoción de latín rimado.
(132)

Esta exaltación paralela del barroco y de la miseria, del manierismo gongorizante y de la rastrea celestineza, no es casual en Valle-Inclán. Señor de hambres milenarias y de aspayentos aristócratas, dueño de amores inefables y de pasiones voluptuosas, amo de monstruos aberrantes y de ángeles sumisos, titiritero de esperpentos y de santos, el escritor gallego descubre al mismo tiempo su genealogía culterana y su ascendencia conceptista. El Siglo de Oro estalla, otra vez y otra vez, en la práctica y en el recuerdo.

¿Cómo no tomar en serio el oficio inquietante del único artista que ha sabido emplear, en España, luego de crearlo, el verbo valleinclanizar? ¿Cómo desoir los pronunciamientos vanguardistas de un es-teta que todavía no se ha institucionalizado y, en esta misma línea, cómo hacer a un lado las concepciones gnosticistas que lo relacionan con un número importante de escritores contemporáneos, europeos y americanos?

La pintura negra -en colage ostentoso con el art-nouveau- que hemos propuesto en nuestro análisis de La lámpara maravillosa no puede hacerse amable porque, en el fondo, sólo hemos tratado de proyectar las sombras circenses o guiñolescas que deambulan en sus contornos, y que nosotros sólo hemos entrevisto a través del papel que, en su siglo, jugaron dentro de la filosofía, la religión, el ocultismo, la magia, el arte o la charlatanería.

Si san Francisco de Asís desgañita su garganta descubriendo un espíritu amoroso y vivo, y si su época toda se complace tachándolo de extravagante y de loco, Valle-Inclán no tiene por qué idealizar su silueta más de lo debido, es decir, más allá de los endiosamientos que el tiempo le ha otorgado, conservando la escena del beso al leproso y haciendo florecer el jardín de las rosas más fragantes, puestas en signos y móviles escriturarios por fray Hugolín de Monte Giorgio un siglo de tantos.

¿A quién se le ocurrió la idea de que los santos no pueden ser actores ni histriones en el gran teatro del mundo?

Valle-Inclán no intenta burlarse impunemente de los hombres-títeres o de los hombres-cirqueros que pululan en la historia, desde Platón a Lenin. Hay varios ensayistas que se han dedicado, precisamente, a hacer evidente el modo como nuestro poeta destruye para volver a construir. Miguel Enguidanos, en este sentido, afirma que, así como el poeta pide un re-poeta para la interpretación y el análisis de su poesía, del mismo modo el esperpentizador pide la presencia de un re-esperpentizador⁽¹³³⁾.

Lejos de conformarse con el hecho de ser eternamente un escritor desde el aire o desde las estrellas -el prurito de su visión estelar ya lo hemos discutido suficientemente-, el autor español del 98 gusta de olvidar el oficio manual de los hilos y las marionetas grotescas que se agitan debajo de su férula para convertirse, a su vez, en hilo y marioneta. La manera como llega a ser, él mismo, uno de sus personajes, ya la hemos estudiado también e, inclusive, hemos apuntado el juicio que lo hace víctima de su propia creación. Por eso, solamente queremos enfatizar que esta experiencia (el titiriteo ro metido a fantoche luego de echar los títeres a rodar) se sucede a menudo en La lámpara maravillosa y sobre todo en aquellos momentos en que, viendo la imagen de su infancia o su juventud, Valle actualiza una vez y otra vez la postura del gnóstico rebelde que se niega a aceptar el saber cronológico y el límite de los sentidos.

El hombre es -puede ser, en todo caso- su propio creador. Basta un poco de voluntad. Basta un recuerdo. Basta una quimera. Con todo eso, la humanidad entera puede romper el enigma de los siglos y puede asociar la propia vida a la vida innegable de la obra literaria que bulle, brinca y palpita al encontrar las resonancias nuevas en los ecos primigenios que alimentan su furia:

Era yo estudiante, y un día, contemplando el juego de algunos niños que danzaban como los silvanos en los frisos antiguos, peregrinó mi corazón hacia la infancia y tornó revestido de una gracia nueva. Al caminar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo. Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado entra a completar un significado más profundo.(134)

Los ejemplos son múltiples y, a través de ellos, vemos a Valle-Inclán en el proceso de su formación artística e, igualmente, en el proceso de su deformación mitomaniaca.

Las palabras que pone en su boca por medio de la primera persona del singular o por medio de la presencia insidiosa de un Narciso empeñado en dejarse seducir por su Eco, llegan a ser, pues, sinceras confesiones y, a la vez, mentideros colosales en los que difícilmente podríamos confiar. Al hablarnos de fantasmas, de juegos, de supersticiones, de consejas y de nigromancias (célticas, árabes, latinas, griegas y judías), Valle-Inclán nos comunica, casi en una misma línea, verdades y falsedades. Pinta a su Madrina, por ejemplo, y el santísimo y canonizable personaje que queda plasmado en el papel es y no es el sujeto de carne y hueso que lo condujo hasta la pila del bautismo.

Dibuja a Micaela, la Galana, una vieja servidora de la casa paterna. Le pone su ceguera; le agrega sus viruelas; la hace bella según un concepto estético muy personal. Y el ama que parlotea y gestitula en La lámpara maravillosa es y, al momento, deja de ser ~~la ama~~ na de los cuentos que asaba las castañas con el gato enroscado en la falda.

Bajo tales lineamientos, hace el boceto de Jesús y el Redentor

que brota de sus pinceles no es el Cristo sadomasoquista que se complace hiriendo y conmoviendo a sus feligreses en el oratorio de la familia o en el santuario del folklore, sino el Cristo que, estéticamente hablando, se sintetiza en la propia creación literaria, esto es, en la teoría y en la práctica amorosa del artista universal:

Solo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, solo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia y detener el vuelo de las horas. Aquel que en el grano infinitamente pequeño de cada instante gozase en amor todas las vidas que una vez han sido, todas las que son, todas las que aguardan ser, volvería a trasmutar el pan y el vino en la carne y la sangre del Verbo. Si la serpiente cerrara el círculo, se tornaría divina. Tornarse centro de amor, tal es el ideal abierto como una fuente viva en la roca del mundo por aquel blanco techador de casas que murió en la cruz y fue anunciado como el Hijo del Hombre. 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. (135)

Por esta causa, medievalismo y marginación pueden quedar atrás una vez que el esteta alcanza la postura paradisiaca del sacerdote que, haciendo eterno el sacrificio visionario de la misa, vuelve a realizar la transubstanciación de la última cena. El amor anida en sus almas creadoras y el Divino Ternario del tiempo se desmorona⁽¹³⁶⁾ Valle-Inclán puede ser, ahora sí y para siempre, un gnóstico metido a vanguardista:

Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras. Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir. Yo, para ni ordenación, tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia, hay más espacio ganado al Porvenir. (137)

Hay que advertir, sin embargo, la evidencia de que Valle no es un gnóstico o un vanguardista por error, o por capricho, o porque

así estamos empeñados en verlo siguiendo un prejuicio crítico que nos hemos fabricado para levantar el edificio de nuestra opinión acerca del escritor gallego. El gnosticismo y la vanguardia del verbo valleinclanizar guarda un parentesco riguroso con el quehacer de las sectas primitivas de Basilides o de Valentín, de Simón el Mago o de Saturnino, de Dositeo o de Cerdón, y, también, conserva un lugar preponderante en el obcecado trabajo de los "ismos" literarios que, ya en 1916, comienzan a anunciarse luego que el cambio de siglo hubo liquidado el flujo y el reflujo de los naturalismos, los parnasianismos, los simbolismos y los impresionismos.

Si el cristianismo pone la religión al alcance de todos y asegura que Dios revela a los ignorantes cosas que oculta a los sabios — a los sabios engreídos, se entiende—, veinte o treinta años después de la muerte de san Juan Evangelista (siglo II d.de C.), brota la rebelión y surgen esos hombres (los gnósticos) a los que les cuesta admitir que una misma doctrina pueda servir tanto para la clase culta como para el vulgo. Han recibido el bautismo, pero todavía conservan el sedimento de los dogmas, los fetichismos, las imagerías y los ritos del mundo antiguo, como ocurre con los indios en América ante el avance de los frailes que trasplantan la Iglesia europea en el gran Teocalli. Crédulos e incrédulos, todos los grandes gnósticos se aferran —tienen que hacerlo— a la idea de que la religión es cosa de minorías. Sólo la élite puede entenderla y, por ende, sólo los iniciados pueden tener comunicación con los dioses, en plural, o, en singular, con Dios. La masa humana debe conformarse con ser, precisamente, esa muchedumbre ignorante que, al par que los apóstoles, no puede interpretar bien lo que Jesucristo quiso decir.

¿No es ésta la actitud de don Ramón al hablarnos de estética en La lámpara maravillosa?

Cambiando los términos, el problema no sólo es paralelo, sino que incluso ofrece desafíos radicalmente similares. Ya no es religión lo que se discute, ni tampoco se habla de aquello que dijo o dejó de decir Jesús. Ahora el asunto es la creación artística y la incógnita cíclica de la misma se resuelve apenas comienza a asomarse la presencia del demiurgo que se ha convertido en artesano, en ensamblador, en artífice o en obrero, y, más aún, que se ha empeñado en hacer que sus enseñanzas sean secretas, oscuras, misteriosas y simbólicas⁽¹³⁸⁾. El caos estético alcanza, con esto, la configuración deseada, y los nuevos productos del arte moderno habrán de guardar una relación estrecha con las obras producidas por el arte primitivo.

Dentro de las perspectivas aludidas, el trabajo del esteta se alimenta con las viandas nutricias que le ofrece el placer, sin que necesariamente tenga que convertirse en el epicúreo de los deleites eternos o en el hedonista inconsciente de su realidad social. Este placer habrá de significar, de todos modos, una sola condición: para aquél que sigue a pie juntillas la doctrina estética, el primer principio es, desde los cimientos, "amar todas las cosas en una comunión gozosa, y luego inquirir la razón y la norma de su esencia bella"⁽¹³⁹⁾.

No obstante, Valle-Inclán está consciente de que, lejos de ser uno de los miembros incondicionales de la secta de Valentín en lo teórico y en lo práctico, esto es, en lo ideal y en lo material, sólo lo es un hombre que toma lo "gnóstico" o lo "vanguardista" como pretexto literario.

Sabe de cábalas y de ocultismos y, curiosamente, todo lo relacionado con estas disciplinas o indisciplinas -según sea el punto de vista- debe tratarse con pinzas o, en su defecto, debe tocarse con cierta frialdad. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, el hecho de

que Valle es un señor que también conoce mucho de retóricas y metafóricas. No en balde ha leído u oído hablar sobre Quevedo y Gracián. No en balde afirma, jugando seriamente, que "más alcanza quien más olvida"⁽¹⁴⁰⁾, tratando de hacer patente su apasionamiento por la contemplación quietista y, mejor todavía, por la iluminación de la luz interior. No en balde ha citado en más de una ocasión al maestro Eckhart, una de sus autoridades favoritas en materia religioso-alucinégena, en su intento por hacer ética de la estética, o viceversa:

El Maestro Eckhart aconseja que el alma en esta cumbre debe olvidar el ejercicio de la voluntad, y no decidir ni del bien ni del mal de las cosas, estando muy atenta a que la intuición hable en ella. (141)

Y no en balde desvaloriza los caminos escolásticos abiertos por santo Tomás o por san Agustín, huyendo con sus desacralizaciones a cuevas de la sabiduría desmañada y del cientificismo riguroso:

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. 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. (142)

Valle-Inclán es Valle-Inclán y, como si esto no fuera suficiente, ha creado con sus apellidos -directos o indirectos, móviles o inmóviles, reales o inventados- un verbo obligatorio en la literatura española contemporánea, en ésta donde se acomodan o desacomodan los escritores, expatriados o no, del Camilo José Cela de los toboganes y las colmenas al Max Aub de los laberintos y los callejones.

El verbo es valleinclanizar y exige el hecho comunicativo, el diálogo interpersonal y el predicado luminoso de las mascaradas y los horrores, en cada uno de los augurios que le puedan ser adjudicados.

Los círculos en que se resuelve el fuego de La lámpara maravillosa no son el anticipo unívoco de una obra cerrada que atribuye alegóricamente a cada figura o a cada pesadumbre un referente perfectamente determinado. Contra esta hipótesis, la obra de Valle-Inclán corre paralela al desarrollo de la sensibilidad contemporánea y, al igual que ésta, aspira a la posibilidad de diversas lecturas o, en su defecto, a la producción de estímulos emocionales diversos y al surgimiento de goces nunca previstos. Ninguna importancia tiene, pues, que el libro haya sido publicado en 1916 o en 1976. Umberto Eco tiene la palabra en este sentido y, bajo esa proliferación de perspectivas que ofrece su concepto sobre la obra de arte, podemos intentar la búsqueda de la mágica linterna llevándola como faro y transformándola, a su vez, en el planteamiento filosófico de un momento inquietante que lleva del "épater le bourgeois" en la España literaria de 1900 y las últimas etapas del modernismo estetizante, a la explosión del vanguardismo y a la evasión cósmica que se agudiza en la Europa visionaria de la Primera Guerra Mundial⁽¹⁴³⁾.

A pesar de los ciclos gnósticos y a pesar del carácter ambiguo que se sintetiza en el placer de la tradición de lo nuevo que caracteriza a los "ismos" de vanguardia, el libro de Valle-Inclán no es una obra redonda, cerrada, acabada, esquelética, muerta. Vive una vida propia, ofrece la posibilidad de las lecturas múltiples y autoprolifera sus rayos lumínicos hasta acercarse a la imagen arcana de las lámparas que todavía no han inventado los diseñadores de la industria lampaderial.

"EL QUIETISMO ESTÉTICO": CÓDIGO Y MENSAJE (*)

Hay un texto en el que San Juan de la Cruz, glosando una de las estrofas de su Llama de amor viva, explica la doble función que desempeñan en un momento dado algunos atributos de Dios, tales como la omnipotencia, la sabiduría, la bondad, la misericordia, la justicia, y otros. Por principio de cuentas, es interesante cómo el poeta místico llega a denominar dichas virtudes con el significativo epíteto de "lámparas de fuego". En seguida, resulta sorprendente también la manera como estas palabras de San Juan pueden hacerse extensivas al título de la obra que nos ocupa y, del mismo modo, a las características textuales y contextuales de su oficio luminoso. Así, cuando San Juan dice que dichas lámparas "tienen dos propiedades, que son lucir y dar calor"⁽¹⁴⁴⁾, nosotros podemos pensar que esta afirmación no sólo corresponde a los atributos de la divinidad, sino que, asimismo, sustituyendo el lado sagrado, puede corresponder a las posibilidades formales y conceptuales de La lámpara maravillosa.

Como las virtudes que caracterizan a Dios, el libro de Valle-Inclán tiene dos propiedades: luce y da calor. Ambas condiciones, como se puede suponer, son las mismas que se exigen cuando se habla de códigos y de mensajes o, en el último de los casos, cuando se piensa en la obra literaria como un corpus susceptible a la elaboración de sencillos o complicados esquemas de análisis y de interpretación.

No obstante, lo decorativo y lo histórico en la obra que estudiamos se sintetizan per se en el prurito que la hace anticomercial y antirromántica. Luce y da calor, esto es, brilla lingüística y sociológicamente, pero sólo para las minorías fieles y absortas que constituyen el grupo de los iniciados en el arte del esportamento o en

(*) El texto dividido en Unidades forma parte de los Apéndices. Véase. 134

los secretos del esoterismo. No da luz ni produce calor alguno para las masas, salvo aquél que nos remite al carácter eminentemente popular que tienen las ciencias ocultas y las magias calendáricas a lo largo de las épocas, desde las mofas grecolatinas hasta las desacralizaciones contemporáneas, o también, por qué no, desde los banquetes pantagruélicos de la novelística de Rabeláis hasta los desatinos burlones del cine de Buñuel.

El código y el mensaje de La lámpara maravillosa -equilibrados entre sí- pueden ser entendibles y pueden llegar a constituir una piedra de escándalo en círculos que no sean propiamente los de la intelectualidad española de los años veinte, al cual estaba dirigido el libro, es cierto, pero también es verdad que el público lego difícilmente podría aprovechar todo el jugo ético y estético que corre por sus arterias y que baña cada uno de sus capítulos cabalísticos.

De cualquier forma, el ensamblaje sincrónico que realiza Valle-Inclán -por artificioso que resulte- no se limita a desarrollar en la práctica las teorías del arte por el arte. La creación, para ser lo efectivamente, debe correr paralela a una preocupación vital, independientemente de si dicha preocupación se da a nivel colectivo o a nivel individual. Bajo tales perspectivas, el escritor gallego hace visible una ambigüedad más: utiliza un metalenguaje sumamente complicado, mezcla de las más diversas disciplinas humanas y científicas, y, casi al mismo tiempo, echa mano de una sintaxis elemental que, sin afán propagandístico, facilita el aprendizaje de las enseñanzas místicas o eróticas que quiere comunicar; utiliza los prerrequisitos intelectuales del ensayo y, a las primeras de cambio, se olvida de la objetividad requerida por este género, y se aventura en las márgenes subjetivas, informales, de lo novelesco, lo anecdótico, lo descriptivo y lo nimio; utiliza el recurso ubicuo y polivalente

de la v... astral en su lucha contra la geometría lineal y contra los valores tradicionales, y tiene que conformarse, casi en seguida, con la explosión farragosa de las acumulaciones y las reiteraciones obsesivas para poder lograr una expresión más o menos coherente de su búsqueda; utiliza imágenes y metáforas celestes, divinoides, y luego, una vez que la escala de Jacob vuelve a disiparse, rompiendo todos los endiosamientos y todas las mitificaciones, hace que los objetos simbólicos caigan nuevamente a la tierra, transformados en los topos que oyen, en las águilas que ven y en las ánforas de barro que guardan un contenido valioso y que, burla burlando, son la pobre representación telúrica del verbo de los hombres y, en general, del conocimiento humano.

Por eso, el interés que nos mueve en la última parte de nuestro trabajo es, precisamente, la interpretación -hermeneusis- de lo hablado y lo escrito, sintagmática y paradigmáticamente, en La lámpara maravillosa. Para tal efecto, consideraremos en su totalidad y en detalle uno de los capítulos que la conforman, y que lleva como título "El quietismo estético"⁽¹⁴⁵⁾. Viendo su luz y experimentando el calor que producen sus destellos, trataremos de enfocar, desde el plano lingüístico, la descripción del sistema valleinclaniano de la comunicación y de la expresión, de lo denotativo y de lo conotativo, de lo ético y de lo estético.

UNIDAD 1

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Valle-Inclán humaniza una ciudad castellana y, para hacerlo, para otorgarle esa calidad, para dotarla con los atributos o las virtudes de los mismos hombres que la habitan y deambulan por sus calles, no vacila en emplear el presente histórico y la tercera persona del singular. Con estas bases Toledo es y Toledo tiene (Cfr. UNIDAD 9). Toledo puede ocupar el puesto del sujeto en torno al cual se habrán de encadenar algunas sustantivaciones elo

cuentes y, asimismo, algunas adjetivaciones reveladoras. Toledo siente y, como el resto de los mortales, respira, tiene que contemplar su oxidación y su desmoronamiento. Y en relación con esto, hay una serie de sensaciones bastante significativas que nos ayudan a constatar, por ejemplo, el hecho de que el escritor gallego ve la necesidad de comunicarnos esas experiencias vividas allí, a orillas del Tajo, en medio de aquella vejez alucinante y en medio de aquellas cronologías en las que, al menos estéticamente, ha dejado de creer.

Toledo es, pues, como debe suponerse, la representación palpable y familiar de lo temporal y, de esta manera, tiene todas las desventajas que poseen los objetos demoníacos que, alejándose de la categoría eterna que caracteriza los cristales de la divinidad, se hundan en su intrascendencia y en su finitud. El sucedáneo perfecto para esta ciudad que alberga al Greco y que se estatiza en alguna de sus pinturas habrá de ser, como veremos más adelante, Santiago de Compostela (Cfr. UNIDAD 16 y ss.). Por lo pronto, es interesante hacer notar su visita toledana, documentada ampliamente en el libro de Fernández Almagro⁽¹⁴⁶⁾ y en su conocimiento más o menos profundo de lo castellano⁽¹⁴⁷⁾. Nadie le ha contado nada, sino que, quizás, él mismo, y en más de una ocasión, lo ha mirado todo y lo ha saboreado todo; de ahí esa utilización obcecada del "yo" y ese cambio verbal por el antepresente.

Siendo a la vez el creador y la criatura, el autor y el personaje, el titiritero y la marioneta, Valle dispone los hilos del tablado y, sin inmutarse, deja que el semidios y el hermano peregrino (esto es, el esteta) se confundan entre sí. Es el demiurgo y, como tal, cuenta con las posibilidades del individuo que, divinizándose a sí mismo en el acto creador, dispone de un arsenal propio y se apresta a defender sus dominios de todos aquellos ataques exteriores que lo pudieran minimizar o, en su defecto, que pudieran destruir

el coto privado donde oculta sus vivencias más queridas y sus ensimismamientos más pródigos. Por otro lado, también es el hombre que, disfrutando hasta la última gota de las emociones que lo acometen, de los amores que lo seducen y de las pesadumbres que lo acongojan, testimonia y literaturiza su propia visión de la realidad.

El párrafo inicial contiene, igualmente, la primera acumulación de elementos sintácticos, y esta vez el escritor reúne, siguiendo el modelo de las oraciones coordinadas, tres entidades físicas y tres clisés literarios que se corresponden entre sí: la idea de tránsito y el tópico de la muerte; la idea de compresión-descompresión y el tópico del tiempo; la idea de cristalización-sedimentación y el tópico vanguardiano de la tradición de lo nuevo, presente en las escuelas literarias del siglo XX y en la explosión gnóstica de la antigüedad cristiana. Asimismo, todo este aparato no es más que una construcción elíptica que sirve como marco para echar mano del recurso comparativo y, por ende, hacer que regrese a nuestra mirada la imagen de esos relojes de arena en donde el tiempo presenta, gráfica y esquemáticamente, el agotamiento inaplazable de su presencia corporal.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- El escritor gallego identifica de manera simbólica la vejez de una ciudad (Toledo) con la supuesta vejez de los hombres (su propia vejez). Ha estado algunas veces (no especifica cuántas) debajo de una arcada toledana, y esto equivale a pensar que esa vivencia registrada por Valle tuvo, cuando menos, más de una oportunidad para efectuarse o, mejor dicho, para experimentarse con cierto delito, a pesar de los archilexemas fatalistas que se indican con la triada metafórica donde se explican las sensaciones trágico-literarias del poeta. Estar bajo los arcos añosos de un acueducto o un portal equivale, pues, a volver a vivir tipificaciones artificiosas y signos verdaderamente dramáticos. Así, los tres grupos

enunciados en la unidad anterior llegan a simbolizar la problemática patológica y sistematizada de un tiempo real y literaturizado que todo lo destruye y todo lo escarnece, menos las vivencias arquetípicas de los hombres caballerescos que, sustituyéndose infatigablemente, de generación en generación, hacen que su esencia nostálgica y dolorosa permanezca casi incólume, no obstante la aparición de ideologías nuevas como la marxista, centrada un poco en el porvenir, en la dictadura del proletariado.

c. CÓDIGO CULTURAL.- Toledo es, desde antiguo, una ciudad alucinante que se alucina a sí misma. Capital de la España de antaño, antes de los Borbones y antes de los Austrias, su nombre sugiere -tiene que hacerlo- las siluetas inquietantes de la Toledo medieval donde los alumbrados, los refulgentes, los magos y los nigromantes de todas calañas deambulan, en sus calles y en sus plazas, bajo la protección o el acoso de las normas impuestas por Alfonso X, el Sabio, en las famosas Siete partidas; las figuras emotivas de la Toledo histórica donde se instalan los sucesivos conquistadores romanos, visigóticos o árabes, en la época de las huestes camaleónicas, las cimarras legendarias, las ballestillas ingeniosas, los astrolabios quiméricos y los relojes que proyectan las sombras o las luces de algunas estrellas amorosas; las imágenes eclesiásticas de la Toledo espiritual donde vagabundean los monacos que convocaron a los 18 concilios toledanos, en su afán palatino y monárquico por crear el derecho y la legislación nacionales, y, también, en un deseo ferviente y glorioso por regular la situación de los judíos españoles y las obligaciones de los clérigos.

Toledo es, como sabemos, una de esas ciudades a las que las diferentes culturas que las habitan van impregnándolas de un carácter efímero que, sin embargo, desaparece ante la prestancia de la nueva dominadora. Toledo es -bueno que serlo en todo caso- un cuadro del

Greco y un recuerdo palpitante vivido en la corte mahometana de un reino de taifas. Una escuela de traductores y, también, por qué no, un vestigio ruinoso de la finitud humana, como sucede, con creces, en este capítulo de La lámpara maravillosa (Cfr. UNIDAD 14).

UNIDAD 2

a. CÓDIGO CULTURAL.- Es fácil observar cómo en estas connotaciones históricas, anecdóticas, literarias, místicas y proverbiales se hallan contenidos el pasado, el presente y el futuro de la ciudad del Tajo. Valle mismo lo dice al hablarnos del enigma temporal y, un poco antes, al codificar dicho enigma en las imágenes sucesivas que presenta, simbólicamente, a manera de convenciones semánticas sobre el tema en cuestión. Así, el conocimiento de Toledo que don Ramón quiere comunicarnos puede captarse por medio de la razón y, también, por medio de los sentidos: es una visión que nos cerca a través de lo intelectual y a través de lo emotivo. Encarando estas palabras, esta acumulación de datos y de imágenes, este prurito retórico y, por lo bajo, creativo, el lector no tiene más remedio que atrapar todos los antecedentes que, de una u otra manera, nos remitirían a ese lugar. Por una parte los aspectos artísticos que nos empujan a la época epicista y heroica de los caballeros belicosos, los monarcas cruzados y las leyendas nacionales que cantan los antiguos trovadores y los juglares vialacteanos en la España de Rodrigo Díaz de Vivar, los Siete Infantes de Lara, Fernán González, Alfonso Onceno, Doña Lambra o Ruy Velázquez. Y por la otra, los aspectos históricos que nos enfrentan con el perfil endemoniadamente perverso de la leyenda negra y el hermetismo peninsular (la Inquisición, los autos de fe, las Reformas y las Contrarreformas, etc.) o endemoniadamente folclórico de los cancioneros fronterizos y las supersticiones locales (Hernando del Castillo, Lorenzo de Sepúlveda, Baena, Galicia, Castilla y Portugal).

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Valle hace que su ansiedad se presente ante nosotros, otra vez y otra vez, como un fenómeno esquemático y, de este modo, en el párrafo que analizamos se advierten, perfectamente, dos grupos concretos que, identificándose mutuamente, se con funden entre sí.

El primer núcleo -y el más importante al parecer- está construido sobre la base reiterada de unos sustantivos nominales que se pluralizan desde siempre y que se encadenan a través de su tipología literaria. El segundo, más elaborado desde el punto de vista estético, pero menos significativo en cuanto a las determinaciones sociológicas de la literatura, está hecho sobre el carácter circunstancial de las preposiciones y los artículos indefinidos que lo hacen un tanto impersonal. Entre ambos grupos existe, como es lógico pensar, cierta correspondencia y, con ésta, el lector puede advertir el problema de las subordinaciones morfosintácticas y las categorizaciones semántico-léxicas. Además, dicha correspondencia es tan visible que lo menos que podemos hacer es destacar nuestra admiración ante tales acumulamientos artísticos.

c. CÓDIGO SEMÁNTICO.- A través de estas enumeraciones, el escritor español echa a andar los engranajes simbólicos de su oficio demiórgico: el trabajo incansable de una araña que se fabrica su propia morada y su propio instrumento de caza; el esfuerzo que emplea una anciana al mover el telar rudimentario y primigenio que, burla burlando, alivia su hambre; la energía que utiliza una lámpara en su fluctuación entre lo gnóstico y lo vanguardista, por ejemplo, parecen semas temporales que huelen a anquilosamiento, aunque por medio de ellos, el artista gallego pretende alcanzar la originalidad y, por ende, sustituir el lenguaje seudocientífico que emplea, normalmente, la historiografía oficial en un país "de risa" y "de llanto". Dicho trabajo, dicho esfuerzo y dicha energía son milenarios y, por

lo tanto, no pertenecen a un hombre, sino a una nación, a esa cuyo pasado se puede volver a vivir ojeando la obra literaria de un siglo luminoso o mortecino, según se quiera mirar o según pueda apreciarse.

UNIDAD 3

a. CÓDIGO ESPACIAL-ESCFENICO.- Por lo que toca al tema, esta unidad corresponde, casi íntegramente, a las dos anteriores, y sólo amplía algunos de los recursos empleados allí. Toledo es alucinante y ahora el autor que le da tal calificativo nos explica esa calidad. Para hacerlo, Valle-Inclán no vacila en utilizar una correlación identificativa entre dos lugares específicos: las arcadas toledanas en el plano físico y, en el metafísico, las posibles arcadas que fabrican los dogmas de la religión en sus elevaciones góticas y floridas hacia la divinidad.

Además, para solucionar el enigma trino del tiempo que tanto le preocupado a los sabios y a los ignorantes, tampoco duda mucho en echar mano del poder evocativo de la ciudad castellana, en el cual se cristalizan todos los pasados y todos los mañanas, y en el cual, asimismo, se refunden las personas de la trinidad santísima, trastocadas en sus respectivas imágenes gnósticas después de la inversión caricatural propuesta por don Ramón con el arte de la bagatela y con la técnica de la mascarada que se convierte en horror (el Padre como Logos Espermático, el Hijo como Verbo y el Espíritu Santo como Paracleto, esto es, como síntesis).

b. CÓDIGO SEMÁNTICO.- Las resonancias terrenas de los arcos toledanos son paralelas, semánticamente, a las resonancias etéreas de las palabras en la religión: ambas ecos producen una sensación e, incluso, una experiencia determinada que, salvo la valencia doctrinaria, podría llegar a considerarse como la misma cosa. Son tan similares y su aparición es tan coincidente en el mundo sensible o en

el mundo inteligible (Eléroma y Kénoma) que no queda más remedio que aceptar el hecho de que el vértigo esperpentizador sufrido por Valle es el vértigo unitivo de lo visible y de lo oculto, de lo extraño y de lo familiar, de lo arcano y de lo ponderable.

Por otra parte, los dos lugares enunciados designan, simétricamente, siguiendo la fachada romana de sus arcos toscos, una misma equivalencia escénica en el gran teatro del mundo, a mitad de lo etéreo y lo mundano, en el sitio impreciso donde el hombre eterniza sus ensimismamientos sin poder encontrar una salida y, mejor aún, sin querer encontrarla, hundido como está en sus ambigüedades sin fin.

Los trazos espaciales con los que se llena el vacío teatral de la existencia humana son, en ambas circunstancias (la terrena y la celestial), duda y creencia, razón y fe, vacilación y convencimiento, movimiento y quietud, materia y espíritu, neoplatonismo y ecumenismo. Sin embargo, cuando estas instituciones o entidades se perfilan en La lámpara maravillosa, el significado de su lumínica se extralimita y queda enfocado directamente hacia la preocupación recalcitrantemente estetizante del escritor gallego, si bien esto no quiere decir, de ninguna manera, que el libro que nos ocupa se hunde desde sus bases en el oprobio arcádico o en la necia univocidad.

UNIDAD 4

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Valle-Inclán vuelve a tomar el tono personal y regresa al escenario, olvidando, sin inmutarse, el tono ensayístico que supuestamente debía tener su conferencia original ante el público cuasi femenino del Ateneo (148). Con estas palabras, pues, puede comprobarse esa afirmación de Alfonso Reyes en el sentido de que don Ramón ofrece la teología en bombonera y, también, el hecho de que el escritor gallego construye su obra siguiendo un prurito elitista que lo aleja de todo proselitismo social. El ego es asombrosamente poderoso y, a través de él, don Ramón se proyecta y

logra alcanzar esa doble careta que, en labios de Josefina Blanco, lo convierte en un hombre sin edad, remedador incansable de Cristo y Mefistófeles⁽¹⁴⁹⁾.

b. CÓDIGO ANECDÓTICO.- Valle-Inclán desdobra los elementos de los arcos aludidos hasta el último material con que están fabricados (las piedras) y, con ellas auestas, fabrica a su vez el aparato retórico de sus comparaciones y las secuencias incansables de sus anécdotas. Las piedras hacen algo más que acomodarse, prosaicamente, en las viejas construcciones romanas o mozárabes, como el Alcázar y varias más, que registran todos los libros de historia arquitectónica o todas las enciclopedias editadas con capital español. Las piedras pueden ser el sujeto de muchos relatos y, a cada narración, a cada historia, podrán retrotraer, otra vez y otra vez, en amalgama colosal, cadáveres, rostros, quimeras e ilusiones, pero siempre en el plano de lo temporal.

c. CÓDIGO CULTURAL.- Los signos de la antigua cultura índica (panteísmo y quietismo) y los signos de la cultura moderna (dinamismo realista y relativismo absurdo), se combinan y propician el camino de la parodia. El egotismo stendhaliano le da la mano al estallido brahamánico, y oriente y occidente se confunden en un sincretismo estético de nuevo cuño. Con ironía o con seriedad, Toledo es una ciudad camaleónica y nadie puede impedir que a través de su imagen prosaica y mortal se perfilen los siglos y las gentes que los vivieron en odio o en amor.

La rebeldía gnóstica resurge cuando los rebeldes de la vanguardia deciden mirar atrás y, a través de su mirada, encuentran el caleidoscopio que los hace imperecederos, cuando menos a través del agte y, para ser mayormente precisos, a través del ensayo, concebido no como tal, sino como nero estallido frenético de emotividades.

d. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO.- El elemento paródico se hace más ostensible al adoptar aires contradictorios: lo parodiado deja de tener importancia, y salta a un primer plano el gran parodiador, esto es, Valle-Inclán. La risa se hace carcajada y, al mismo tiempo, rictus de dolor.

Toledo, la protagonista esquelética de estas unidades primeras, se moviliza y brinca en el escenario sin límites que le ofrece el títerero mayor, luego que éste echa a rodar los títeres. Su carrera es ciega, y tiene capacidad suficiente para gastar fuerzas de flaqueza en remover las tumbas y en propiciar las apariciones largamente presagiadas por el autor o, mejor dicho, por el ocultista y el teósofo que se esconden dentro del estilo desquijarado del autor. Ni la vida es un espejo naturalista, ni el esperpento es un recurso casual: la premeditación alevosa y las ventajas connotativas del escritor gallego descubren al esteta y lo exoneran a la vez de los crímenes cometidos contra la sociedad burguesa y los valores tradicionales que, celosamente, defiende en su seno, en su gusto por el ahorro y en su añoranza seudoprogresista.

e. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Sí, he aquí la verdad, dice Valle: Toledo es el escaparate pasajero de la España analfabeta y supersticiosa que cree todavía en espadaones endiosados y en burladeros taurinos. Sus calles y sus gentes, a través del cáñamo índico, esto es, a través de la droga esperpéntica que se ha empeñado en fumar don Ramón, son la exposición dolorosa e infinita de los quejumbros que acosan al país: heterodoxia cristiana, anarquismo político, existencialismo ateo, silencio místico y fecundia de café.

Hay todo un edificio que sostiene dicho muestreo: el que construye la denuncia de cuatro siglos jactanciosos de mala literatura.

UNIDAD 5

a. CÓDIGO CULTURAL.- La avalancha de connotaciones históricas que aparece en este párrafo constituye una especie de aliteración ideológica, similar a la que puede producirse, fonéticamente, en un verso cualquiera, siempre y cuando repitanos un mismo sonido en el plano de las sonoridades musicales o, al menos, en el de las cacofonías insalvables. Dicha "aliteración" se obtiene -podría obtenerse en todo caso- enlazando los prerrequisitos de lo gótico con el estilo del Greco, o relacionando el concepto de lo alucinante con las prácticas fanáticas de la Inquisición. Con ello, obtendríamos, seguramente, una armoniosa sonata o, en su defecto, una sinfonía preciosa de gusto dadá.

Así, Valle-Inclán refuerza sus apreciaciones y sus juicios sobre la ciudad castellana y eterniza el juego de mitificaciones y desmitificaciones simultáneas propuesto con la parodia. La ciudad de las alucinaciones tiene un artista que tipifica este poderío a través de sus pinceles y que, además, por medio de su técnica pictórica, denota todas las visiones posibles e imposibles que suelen producirse, tradicionalmente, en España, al oponer en sus cuadros un registro terrestre y uno celestial. El pintor en cuestión no se hace del rogar y es, precisamente, aquél que viene a la memoria siempre que se habla de la ciudad del Tajo. Su nombre: Domenico Theotocópuli (1541-1614). Su obra: "El caballero de la mano al pecho", "San Francisco y su hermano Rufo", "La Trinidad", "Doña Jerónima de las Cuevas", "El Expolio de Cristo", "Entierro del Conde de Orgaz", "Retrato del gran inquisidor don Fernando Niño de Guevara", "Cristo abrazando la cruz", y muchas pinturas más.

Bajo tales lineamientos, el arte gótico de una ciudad halla su correspondiente inmediato y exclusivo en la gótica búsqueda de las

figuras alargadas de un pintor desquijarado que, sin ambages, proyecta en sus modelos la luz intermitente que bulle dentro de sus obcecaciones.

UNIDAD 6

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Sintácticamente, esta unidad se halla condicionada por la anterior y constituye una subordinación bastante visible, en lo formal y en lo conceptual, del párrafo que la antecede. El tono impersonal se reintegra al discurso y, también, se complica hasta el grado de perder toda identificación verbal. Valle está hundido en un mar de tipificaciones literarias y convenciones retóricas y, por esta causa, no desperdicia la oportunidad de echar mano de las suposiciones y, mejor aún, de esas conjeturas claramente codificables en el plano de lo misterioso, lo subterráneo, lo oculto, lo demoníaco y lo folklórico.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Mucho se ha escrito acerca de la tendencia francamente obsesiva que tiene Valle-Inclán con respecto a las artes mágicas y los embelecos alquímicos de la literatura y de la brujería. Se le ha criticado y se le ha elogiado. Ha tenido que soportar ataques frontales y, desde luego, largas filípicas que, en el fondo, sólo llevaban una tentativa disfrazada de minimización, de burla y de sarcasmo. Por eso, Valle era, para unos, el gallego supersticioso y, para otros, el hechicero de la pluma que, tomando sus recursos literarios a manera de objetos nigrománticos, se complacía despeinando un estilo dorado y una estética complaciente.

Nosotros queremos hacer hincapié, solamente, en una pregunta que esta pequeña unidad nos ha sugerido y que, por lo bajo, encierra otras mil preguntas. Y es esta: ¿Por qué don Ramón insiste en el hecho de que el Greco "parece estremecido por un rezo de brujas"? ¿Por qué su burla es tan explícita? ¿Por qué la caricatura gnóstica de la

religión católica se hace tan evidente? (Cfr. UNIDAD 7).

¿No era más lógico decir que el pintor de los grandes sepelios se encontraba absorto ante un coro de ángeles, a mitad del camino entre el registro celeste y el registro terrenal que componen la mayoría de sus cuadros?

¿De dónde saca Valle-Inclán esa posibilidad, cuando todo parece indicar que el Greco hace victorioso, en su producción pictórica global, el espectro espiritual y no el corpóreo?

La respuesta puede darla nuestro trabajo y, de manera muy especial, el capítulo que dedicamos al análisis comparativo de La lámpara maravillosa, de Valle, y los Ejercicios espirituales, de Loyola. Allí podemos encontrar, quizás, la explicación a este "rezo" extraño que, para resultar doblemente revelador, es perpetrado sospechosamente por un coro de brujas.

No está por demás agregar que la brujería, el culto a Satán, los conjuros maledicentes y las prácticas hechiceras constituyen desde antiguo un sema de lo prohibido, lo heterodoxo, lo primitivo y lo sobrenatural, y, al mismo tiempo, un sema caracterológico de los métodos utilizados por la Iglesia oficial para contrarrestar dichos trabajos, presentando a sus feligreses un ejemplo moral, una enseñanza edificante, un revoltijo piadoso o una lección ilustradora acerca de lo que no debe hacerse. A este respecto, Zamora Vicente opina lo siguiente, en uno de sus estudios sobre las Sonatas de nuestro autor: "Viene de la mano, irremediablemente añudada con la alta de religiosidad verdadera, la otra ladera del trasmundo: la superstición. Los poderes ocultos, mágicos, que atraen con su llamada escalofriante, con su eterna pregunta incontestada. Es como un desahogo a las fuerzas del infierno: la hechicería, la brujería, el agüero, los sueños proféticos. Todo, en una palabra, aquello que se escapa por los resquicios de la religión maltrecha. Aun más que la propia fe pura

resultan más decorativas, más preñadas de valencias equívocas la magia o la brujería, tan confusas, tan elásticas y acogedoras del mal, a diferencia de la rigidez de la ortodoxia. Bradomín, sin entregarse decididamente, cree unas veces en esta baratija o, por lo menos, se deja influir por su clima trashumano. De una manera o de otra, siempre anda el Diabolo a escondidas entre los pliegues de la magia⁽¹⁵⁰⁾,

Otro tanto sucede con el propio creador de Javier Bradomín.

UNIDAD 7

a. CÓDIGO ESPACIAL-ESCEÑICO.- Una vez preparado el escenario, el capricho valleinclanesco no se queda a la zaga y la transfiguración alegórica surge de lleno a mitad del foro. Toledo y el Greco sólo son el pretexto -grande o pequeño, para el caso es lo mismo- con que cuenta Valle-Inclán en un momento dado y, a través de ellos personificándolos o difuminándolos en forma alternada, alcanza la meta artística que se había propuesto al ponerlos como ejemplo de esa teoría que afirma, de manera categórica, el hecho de que a partir del siglo de Carlos y Felipe triunfa en España la "idea" sobre la "materia", y que ya hemos discutido con anticipación⁽¹⁵¹⁾.

Pintor y ciudad coinciden, de cualquier forma, en lo interno: sus espíritus son gemelos y, por si eso no fuera suficiente, ahí están los testimonios materiales para constatarlo, esto es, las pinturas por un lado y, por el otro, las iglesias toledanas donde han ido a refugiarse para hacerle frente a la eternidad.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- El sincretismo pagano-cristiano que tantas muestras artísticas y tantos representantes ha ido recopilando a lo largo de la historia se hace, con esta unidad, presente otra vuelta.

La profanación desvalorizadora y disociante no se queda atrás, y su estallido es simbólicamente necesario para que la advertencia

resultan más decorativas, más preñadas de valencias equívocas la magia o la brujería, tan confusas, tan elásticas y acogedoras del mal, a diferencia de la rigidez de la ortodoxia. Bradomín, sin entregarse decididamente, cree unas veces en esta baratija o, por lo menos, se deja influir por su clima trashumano. De una manera o de otra, siempre anda el Diabolo a escondidas entre los pliegues de la magia⁽¹⁵⁰⁾,

Otro tanto sucede con el propio creador de Javier Bradomín.

UNIDAD 7

a. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO.- Una vez preparado el escenario, el capricho valleinclanesco no se queda a la zaga y la transfiguración alegórica surge de lleno a mitad del foro. Toledo y el Greco sólo son el pretexto -grande o pequeño, para el caso es lo mismo- con que cuenta Valle-Inclán en un momento dado y, a través de ellos personificándolos o difuminándolos en forma alternada, alcanza la meta artística que se había propuesto al ponerlos como ejemplo de esa teoría que afirma, de manera categórica, el hecho de que a partir del siglo de Carlos y Felipe triunfa en España la "idea" sobre la "materia", y que ya hemos discutido con anticipación⁽¹⁵¹⁾.

Pintor y ciudad coinciden, de cualquier forma, en lo interno: sus espíritus son gemelos y, por si eso no fuera suficiente, ahí están los testimonios materiales para constatarlo, esto es, las pinturas por un lado y, por el otro, las iglesias toledanas donde han ido a refugiarse para hacerle frente a la eternidad.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- El sincretismo pagano-cristiano que tantas muestras artísticas y tantos representantes ha ido recopilando a lo largo de la historia se hace, con esta unidad, presente otra vuelta.

La profanación desvalorizadora y disociante no se queda atrás, y su estallido es simbólicamente necesario para que la advertencia

previa (Cfr. UNIDAD 6) pueda florecer y pueda hacerse concreta, en estas dicotomías reveladoras: religión y cábala, castigo y misericordia, eternidad y temporalidad, noche y día. Toledo es el sepulcro bello que oculta en su interior desquiciado y sombrío las cenizas mundanales de lo superfluo y lo finito. La pintura de Doménico Theotocópuli plasma un momento, una mirada y, a la vez, todos los momentos y todas las miradas que han podido vivir los personajes representados desde que el domiurgo les infundió un espíritu inflamado y una gineante avidez sensual. Arte y realidad se complementan, y Shieller puede volver a decir que la verdadera belleza está en el proceso creador.

UNIDAD 8

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Desde todos los ángulos imaginables este párrafo se identifica miméticamente con los párrafos que componen las dos primeras unidades. El círculo gnosticista llega hasta La lán para maravillosa y, regresando al punto de partida, hace traer a colación, otra vez y otra vez, el asunto o los asuntos del principio. La muerte (como idea y como fenómeno literario) tiene permitida la entrada en toda ocasión y, volviendo a surgir a cada paso dado, anticipa su presencia con algunas connotaciones específicas: "un momento efímero", "una ribera muy lejana", "el ámbito sepulcral de Toledo". Evocar no tiene gracia alguna. Y el secreto está en saber evocar el movimiento a través de la quietud. Por eso, la complejidad oracional que circunstancialmente se subordina al sujeto propuesto en la última frase de la unidad anterior, es, en realidad, menos complicada de lo que parece: todo consiste en saber utilizar el mundo mágico de las asociaciones oportunas y, también, la prosa que relata el capítulo no puede ser más esquemática. El engranaje simbólico se echa a rodar ante la prosa sentenciosa y axiomática.

Valle-Inclán, el gnóstico metido a vanguardista, incursiona, así mismo, en los ámbitos donde reina el adagio y en los meandros donde serpentea la jeroglífica. A raíz de esto, la ironía consciente o inconsciente que perfilan las palabras de don Ramón en torno al recuerdo, nos hace relacionar La lámpara maravillosa con algunas otras obras de la producción valleinclaniana, y, en forma especial, con una escena clave de El yermo de las almas, donde hay un parlamento en el que por boca de cierto médico afamado, el escritor gallego registra una opinión bastante curiosa sobre los nexos que existen entre lo pasado y lo actual. Y dice así: "Soy ecléctico. Creo lo mismo en la eficacia de una reliquia que en la de un específico. No son paradojas. Claro que según los enfermos... Para mí, las aguas de Lourdes han curado más tísicos que las de Panticosa. Los milagros son hechos indudables, aun cuando no sean milagros"⁽¹⁵²⁾.

Sin embargo, el eclecticismo de Valle no debe interpretarse como simple conveniencia, sobre todo si pensamos en el hecho de que no hay mezquindad en esas palabras, en esas razones, en esas premuras artísticas por encontrar una visión personal, arcaica y moderna, de la realidad.

Para captar mejor las dualidades valleinclanescas, es interesante registrar un comentario de Guillermo de Torre en relación con algunos de los prerequisites literarios del recuerdo como asunto artístico y, más exactamente, del concepto que, sobre dicha temática, tienen escritores como Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán: "Es cierto que el recuerdo de una cosa -al extraerse del baño en penumbra de la memoria- parece y puede ser más interesante que la cosa misma. Es decir, un objeto, una emoción, un estado anímico en su proyección evocativa, es más fácilmente poetizable que un objeto actual. El minuto presente, por su misma imprecisión y movilidad, ofrece más dificultades para llegar a ser materia estética. Los recuerdos, en

cambio, fermentan ellos solos al envejecer y destilan un alcohol de poesía. Así -por ejemplo- cuando Valle-Inclán nos habla de Santiago de Compostela o Darío de Versalles, su esfuerzo lírico, en rigor, no es tal: su intervención poética queda reducida al menor grado. Para esa labor de acumulación de recuerdos formados con nostalgias y esplendores pretéritos, ni Darío ni Valle-Inclán necesitarían su cerebro y su sensibilidad: les bastaría con poseer la normal subconsciencia de un burgués paseante. Las solas palabras "Santiago", "Versalles", asociadas a la evolución de tales lugares que su simple nombre suscita, son ya poesía intrínseca" (153).

b. CÓDIGO CULTURAL.- Siempre que se plantea la incógnita de la muerte se tiende a relacionar este problema con Dios, y, más exactamente, con las doctrinas que en forma tradicional se enfocan hacia su presencia cuasi terrenal: el quietismo y el panteísmo. Valle-Inclán no es la excepción y, como todos los autores citados en La lámpara maravillosa, sintetiza estéticamente estas corrientes junto con el tema literario de la muerte, en busca de una solución o, también, por qué no, en busca de la nada. Y esta búsqueda es, después de todo, uno de los prerrequisitos elementales de la filosofía quietista. A este respecto, escribe Sainz de Robles: "El quietismo es una posición pasiva, nirvanesca, ante el fenómeno místico, que lleva necesariamente al 'vacío espiritual'" (154). Así, pues, las doctrinas quietistas y las nihilistas se corresponden y, salvo algunos rasgos distintivos en cada uno de estas vertientes ideológicas, el fondo religioso, cuasi místico, de ambas, tiene la misma validez para el hombre que quiere entregarse totalmente a Dios (o al estilo, como es el caso de Valle) y que, para hacerlo, no tiene necesidad de oraciones ni de sacramentos, sino únicamente de la experiencia contemplativa o, a lo sumo, de ese destino plotiniano que otorga al alma la capacidad de fusión con la divinidad por medio del éxtasis.

UNIDAD 9

a. **CÓDIGO ANECDÓTICO.**- El escritor gallego analiza poéticamente algunos conceptos anteriores: la imagen del sepulcro toledano y la idea de la fachada burguesa con las cuales se enmascara lo temporal, lo finito, lo demoníaco. Para ello, no tiene inconveniente en utilizar las fórmulas connotativas de la anécdota y, a la vez, las tipificaciones propias del género narrativo. Toledo es el personaje y los atributos que le son adjudicados en forma discursiva y sintagmática constituyen los acontecimientos históricos -pasados, presentes y futuros- que la ciudad castellana se ve obligada a realizar. Verdificas o artificiosas, sus calles y sus gentes serán vistas a través de las evocaciones literaturizadas de don Ramón y, al mismo tiempo, habrán de perfilar siempre los prerequisites idealistas del pensamiento de Plotino, el filósofo alejandrino que, desde antiguo, estuvo empeñado en resucitar a Platón. Toledo será engañosa, y también frágil. Estará cubierta siempre por los velos de lo terrenal y de lo imitativo, pero en el fondo de su prestancia artística, existirá la palpitación intensa del mundo de las ideas del cual las ruinas humanas y terrenas sólo son un recuerdo.

b. **CÓDIGO SEMÁNTICO.**- Una vez conocidos los actos finales del discurso valleinclaniano, es fácil encontrar un significado para esos antecedentes centelleantes que, de pronto, abrieron el capítulo titulado "El quietismo estético", y que se circunscribían, casi exclusivamente, en ciertas referencias eruditas a la historia de la literatura española o a la cualidad alucinante de sus representantes épicos, líricos, dramáticos y místicos. Valle-Inclán quiere sumarse a la larga lista de los creadores o demiurgos que, en forma precisa, hubieron de tomar a la ciudad del Tajo como sujeto y como objeto artístico. Afronta la pugna sentidos-razón y, sin ambages, llega a la conclusión de que, en el arte, importan más los arrobos extéticos y

los duermevelas contemplativos, aunque al decirlo sólo esté haciendo eco al prurito artificioso que lo atosiga y no al convencimiento pleno de la doctrina panteísta-quietista que pretende dilucidar.

La anécdota de las filosofías neoplatónicas y gnósticas se hace la anécdota de los pensamientos personales y, para alcanzar tal efecto, para afianzarlo mejor dicho, el autor español echa mano de su propia creación: el verbo valleinclinizar. Valleinclinizados, los recuerdos predominan sobre los simples instintos visuales o sobre las prosaicas audiciones de todos los días. Predominan porque se convierten en literatura y, en consecuencia, porque son el secreto de la literatura de don Ramón: a través de la evocación -arcaica y sistemática- es cómo el escritor gallego alcanza el todo, el Uno intemporal.

c. CÓDIGO CULTURAL.- Esto último nos remite, necesariamente, a Plotino, el filósofo alejandrino de las Eneadas y, más que nada, a su defensa panteísta y dialéctica de la Unidad y la Bondad, el Primer Principio y el Primer Ser, considerados eternamente como Uno, Único y Bueno. "Al Uno -dice Plotino- sigue el mundo del nus, del espíritu pensante y de las ideas por él pensadas, el mundo de la Unidad estricta, que, sin embargo, tiene que dividirse al propio tiempo en la dualidad del sujeto y del objeto, y en cuanto objeto, en la pluralidad de objetos ideales que es al mismo tiempo el mundo del ser eterno, ideal y consiguientemente intemporal" (155).

Llevados estos conceptos al terreno de lo artístico o a la cuajada dimensión de la estética valleincliniana, el paralelismo entre el neoplatónico del siglo III d.C. y el vanguardista del XX resulta doblemente revelador.

UNIDAD 10

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Siguiendo la hermenéusis de lo hablado y lo escrito en La lámpara maravillosa, es interesante observar, en

este punto, esa especie de paréntesis que incluye Valle-Inclán de manera casi ensayística sobre lo que significa para él o, mejor aún, para sus obcecaciones quietistas -simple pretexto o convencimiento a medias-, la idea del recuerdo.

Todo el párrafo se encuentra documentado en el pensamiento gnóstico. Los conceptos cíclicos, la búsqueda de la unidad en el centro de la esfera, los ardores obligados de la pugna entre lo intenso y lo difuso, todo esto se identifica gráficamente con las doctrinas sincretistas de los primeros siglos del cristianismo. Además, cada uno de los segmentos oracionales -subordinados o coordinados, lo mismo da- encierra una construcción elíptica en torno a la misma idea central: qué es y cómo es una evocación.

b. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO.- Así, pues, el recuerdo se proyecta ante nuestros ojos como una zona vivísima en la cual todos los objetos encuentran el grado de depuración o de extrañamiento que requirieren para su ulterior trascendencia o, en su defecto, para su oposición francamente abierta con respecto a la visión progresiva y cronológica de la realidad.

El recuerdo -los recuerdos, si tenemos en cuenta la exigencia pluralista propuesta antes por Plotino- se personaliza (n) y, tal como antes ocurrió con Toledo, otorga (n) a los hombres poderes infinitos para aprehender y reprehender el ayer a través de la creación de nuevas emociones, dentro de la ambigua corriente vanguardista de la "tradición de lo nuevo" (156).

c. CÓDIGO CULTURAL.- Valle-Inclán hace que un elemento aparentemente insignificante (el sustantivo alquimia) revele todo un contexto histórico y social. Como sabemos, los semas de lo alquímico connotan en todo momento caducidad y convención. Utilizada después de la química y, sobre todo, después de la química orgánica, de Lavoisier y de Gay-Lussac, la palabra alquimia siempre se codifica, je-

rárquicamente, como designación a una etapa bastante superada de la ciencia y, mejor todavía, como designación al tiempo quimérico y legendario de las disciplinas mágico-maravillosas, y de las pugnas entre el flogisto y la piedra filosofal.

Por lo demás, existe la alquimia verbal y es probable que, dentro del mundo vivo de Valle, exista incluso una alquimia estilística. Una alquimia barroca, con las distancias debidas entre una y otra edad. Una alquimia ilusionada que huye del romanticismo y que tiene -como todas la de su género- la fiebre del oro y la del amor.

UNIDAD 11

a. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Valle-Inclán presenta en este pasaje uno de los símbolos con los que representa el conocimiento humano: la figura avizora del águila que vuela en las alturas y, desde el cielo, contempla a los hombres o es contemplada por éstos, en movimiento o en quietud. Para el gnosticismo, que es la doctrina de la salvación por el conocimiento y por la habilidad, el águila representa ambas condiciones y, además, muchas otras de las que el escritor gallego utiliza en su concepción aérea de la obra literaria.

Y aunque la salvación de don Ramón no es propiamente religiosa, sino teosófica u ocultista, esto es, contrarreligiosa, es indispensable advertir que, a tales alturas, el escritor gallego pretende salvar, cuando menos, el significativo grado de poeta y de artífice con que deambula todavía hoy.

Su habilidosa bohemia y su concedora hidalguía están a la orden del día y, como puede presumirse ante la evidencia de sus dos atributos mayores, se hallan dispuestas a respaldar al hombre de la barba ninivita y los quevedos intemporales una eternidad y otra eternidad. Muchos son los testimonios directos que, de labios de Valle, podemos recordar en base a la simbología gnóstico-aérea de sus pretensiones estéticas, y que se registran en las más de las entrevistas

tas publicadas por los diarios madrileños en vida del autor. Así, por ejemplo, dice: "Hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior levantado en el aire, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos"(157).

Los comentarios colaterales en torno a que Valle hace, en más de una ocasión, su propia caricatura, sólo vendrían a agravar este dilema, y, de la misma manera, podrían ayudarnos a comprender mejor el modo como nuestro autor se proyecta ante nosotros, siendo, a un tiempo, el titiritero y la marioneta que brinca debajo de sus manos.

b. CÓDIGO CULTURAL.- Años y leguas de conocimiento humano convergen al plantear la unidad de conciencia en Valle-Inclán, y dicho planteamiento coincide, nuevamente, con la plurivalencia de la visión ubicua y totalizadora que presupone la imagen artística del águila avizora.

El hombre es un ser racional y, a la primera oportunidad, se torna un ser irracional que, contra veinte siglos de cristianismo, elogia la inmoralidad y alaba el relativismo filosófico. Nietzsche vuelve a las andadas y su voz no se hace esperar: "La lucha contra la finalidad en el arte es siempre una lucha contra las tendencias moralizadoras, contra la subordinación del arte a la moral. El arte por el arte quiere decir: 'que el diablo se lleve a la moral'. Pero aunque se excluya del arte el fin de edificar y de mejorar a los hombres, no se sigue de ahí que el arte deba carecer en absoluto de un fin, de una aspiración y de un sentido"(158).

Todo este proceso es resultado de la risa o, mejor dicho, del anarquismo. Valle-Inclán burla crítica el sentido excesivamente individualista de la decadencia burguesa, creyendo en lo arcaico y, a la vez, confiando en el porvenir. Sus palabras son, en este sentido, igualmente esclarecedoras: "He asistido -dice- al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor -con todos sus vicios- era los hidalgos, lo desaparecido" (159). Como vemos, el creador que ve a sus criaturas desde la prometeica zona donde deambulan los semidioses no puede sacudirse los aires grandilocuentes del titiritero mayor; el guiñol y el circo vuelven a instalarse en los terrenos donde alumbra La lámpara maravillosa y, como si eso no fuera suficiente, la mascarada estilística propicia el paso al horror, llámese bagatela o esperoento. Don Ramón se arroga el papel del demiurgo y el mundo no tiene más remedio que dejarse valleinclanizar.

UNIDAD 12

a. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Aquí Valle-Inclán perfila nuevamente el gusto que lo acosa, casi de un modo enfermizo, por las definiciones y, sobre todo, por aquéllas que habrán de servirle al lector para un mayor acercamiento a la problemática propuesta en "El quietismo estético". Así, dentro de la armónica concepción ética, estética y mística del mundo expresada no sólo en este capítulo, sino en general a lo largo de los cinco que componen La lámpara maravillosa, este prurito docente o universitario alcanza un nivel simbólico similar al que caracteriza a algunos personajes alegóricos y, también, a los hechos arquetípicos de una obra dramática determinada, los cuales

representan algunas ideas fundamentales en el pensamiento del autor. En dichos casos -personajes, hechos y definiciones- el escritor puede utilizar una simbología particular que, en forma curiosa, nos remite a las concepciones que propone su arte sobre el hombre y la realidad, y, a la vez, al extrañamiento estilístico que presupone su técnica esperpentizadora y disociante. "El principio rector de su estética -afirma uno de los críticos de Valle- es, generalmente, de analogía y correspondencia; éste se manifiesta por medio de un intrincado sistema de símbolos y alusiones con los cuales Valle-Inclán acentúa el carácter arquetípico, mítico y eterno de su creación literaria"(160).

Bajo tales lineamientos, la definición planteada en esta unidad sería arquetípica o doblemente simbólica por 1) La cualidad jurídica que exterioriza su anuncio amenazador, contra todos los movimientos y todas las liviandades.- 2) El sentimiento terrorífico que presupone a posteriori y de una manera calculada, ante la simbolicidad de todo lo sucedido en el terreno quietista, considerado desde antiguo como perteneciente a la tradición heterodoxa y escotérica.- 3) El plano cósmico que se expresa, claramente, tanto en las acotaciones filosóficas que acabamos de mostrar como en el propio parlamento de Valle al afirmar significativamente una doctrina religiosa, utilizándola, al mismo tiempo, como pretexto ideológico y como artificio formal.

UNIDADES 13-15

a. **CÓDIGO LINGÜÍSTICO.**- El farragoso mentis condicional que se proyecta en este párrafo no es más que uno más de los recursos complementarios que introduce Valle-Inclán en la escritura de La lámpara maravillosa, quizás con el objeto de configurar, sin declararlo abiertamente, el tono proverbial de sus pruritos "moralizantes", es to es, "estetizantes", dado el carácter metonímico de las relaciones

entre ambas vertientes, la ética y la artística.

Por otra parte, existe una cierta violencia en el cambio verbal que implica el uso de un tiempo subjuntivo en medio de los indicativos que predominan en el texto.

No obstante, esta observación es meramente secundaria y lo importante, en todo caso, sería señalar la diferenciación específica que la condicionante introduce desde el punto de vista literario y aun desde el punto de vista dramático.

b. CÓDIGO ANECDÓTICO.- Aunque nuestro autor nunca se propone efectuar una labor proselitista para ganarle adeptos al neoplatonismo, al ocultismo, al gnosticismo o a la cábala, el carácter eminentemente docente de estas unidades puede hacernos creer lo contrario y posiblemente, puede provocar algunos errores de interpretación.

Es claro que don Ramón tiene un objetivo: retomar los aspectos teóricos del sincretismo platiniiano y practicarlos -estéticamente al menos- en el libro que nos ocupa. Retomarlos, pero hasta ahí; considerarlos desde lo alto como meros elementos literaturizables o, mejor dicho, como meros elementos valleinclanizables, y no presentarlos al lector como una alternativa ideológica o como una postura vital. Así, al proponerse algo, al decidir sobre el color o sobre el sabor de los alcances filosóficos de sus recursos artísticos, el escritor gallego sigue los pasos del experimentador nigromántico que diluye su presencia en los meandros del relato maravilloso o en los hilos ensambladores del cuento folklórico, concibiendo anecdóticamente las burlas ~~con que~~ habrá de enfrentarse contra la prohibición y a favor de la transgresión de lo prohibido. En ambos registros -el experimentalista y el fantástico- hay una hipótesis y, en consecuencia, por medio de la condicional aludida, debe haber una comprobación, aunque en este terreno pseudocientífico se halla implícito, sin embargo, cierto resabio teatralista que, seguramente, es el producto

de los denuestos funambulescos que se registran en el actor que fue siempre Valle-Inclán, a pesar de las barbas de chivo y a pesar de la manga vacía.

A causa de esto último, Valle adopta en "El quietismo estético" la postura del comediante o del trágico que, dirigiéndose a un público que gusta del género tragicómico, se complace argumentando bellas metáforas o peculiares sugerencias. Dicho público es libre de aceptarlas o rechazarlas, ya que el autor ha pretendido jugar, después de todo, y así lo dejó entrever desde un principio, con histriones y mirones de naturaleza gemela.

Por eso, es necesario leer La lámpara maravillosa con ojos críticos y, también, tratar de no caer en la valoración prejuiciada de sus contenidos heterodoxos. Ver el libre albedrío como un mito más y, a la vez, considerar que la catarsis o purificación es la única salida, contra todas las demás puertas abiertas al oprobio y al horror.

c. CÓDIGO FILOSÓFICO.- Como se puede deducir de lo anterior, todo el fragmento plantea el viaje de la estética a la ética, y sugiere el modo cómo, hablando de arte, puede llegar a hablarse de moral.

Dicha tergiversación obedece, precisamente, a uno de los fundamentos que ya hemos registrado en alguno de los capítulos anteriores: el sincretismo plotiniano entre las filosofías orientales y las occidentales. Por este motivo, el grupo de unidades que analizamos ahora -entrelazadas sintácticamente a través de una acumulación pasmosa de relativos- ofrece desde la primera oportunidad el metalenguaje frecuentado por Plotino en las Eneadas, esto es, la terminología idealista y fluctuante del neoplatonismo.

Es necesario repetir que cada uno de los conceptos enunciados aquí se hallan relacionados, de alguna manera, con el filósofo ale-

Jandrino y su intento fallido por fundar, en Roma, una ciudad llamada Platónópolis, "hija imaginaria de aquel Estado perfecto que deseaba Platón"?(151)

Mucho podría decirse acerca del hecho de que, cuando menos exteriormente, Valle-Inclán podría ser, definitivamente, un nuevo Plotino, con la escritura de La lámpara maravillosa y, mejor aún, con la desfachatada tendencia a mistificar la realidad circundante, en un afán denodado por aparecer ante los ojos de las masas como un filósofo con cara de teósofo extravagante que, contra la moda material, se adjudica el papel del negador de los sentidos y del movimiento, empeñado como está en sus atosigamientos espirituales y ocultistas.

Sin embargo, ante lo evidente, sólo cabe la duda y, en consecuencia, el furor de una mirada más cuidadosa, tal y como hemos tratado de hacer a lo largo de nuestro trabajo. Valle-Inclán no renuncia a la acción ni liga su doctrina de modo convincente a la doctrina deductiva y jerárquica de Plotino (205-270 d.C.). Si el espíritu plotiniano es, ante todo, místico y religioso, el espíritu valleinclanesco alcanza, contrastando, una postura eminentemente erótica y desacralizadora, y, en esta forma, la solución no se hace esperar: el quietismo, la actitud contemplativa, el renunciamiento panteísta y la devoción por la unidad que tan caros son para el autor de las Eneidas, sólo constituyen el arsenal estético de donde Valle saca el conocimiento burlesco y esperpentizador que nos permite descubrirlo. Su afición por concebir la realidad mediante la doble visión de un mundo inteligible y un mundo sensible es puro artificio y, seguramente, pura coincidencia con los principios absolutos de los neoplatónicos, sobre todo cuando coloca al esteta en la más alta jerarquía de lo humano. La práctica plotiniana, al remitir a una realidad más alta y a la unidad de Dios, sólo es el planteamiento de la huida in-

nimente de la materia para poder entrar al alma; y el arte de valle inclanizar es, ante todo, algo más que un simple elitismo intelectual: a través de la autocrítica, está enfocado directamente hacia la propia caricatura que lo hace risa y llanto a la vez.

De ahí que don Ramón no tenga empacho en contradecir los juicios de "El quietismo estético" en uno de sus testimonios más contradictorios y más inquietantes dentro de la tendencia vanguardista que parece invalidar, sobrevalorándolos, tanto su arcaísmo como su aristocratismo, en una explosión profundamente social: "El teatro ha de connover a los hombres o divertirles; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes iniciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo"⁽¹⁶²⁾.

Aunque el pensamiento se encuentra dirigido a la producción dramática del escritor gallego, a su concepto de la escena y del oficio teatral, hay allí una afirmación que, en mayor o menor grado, invalida el regusto quietista de La lámpara maravillosa y, mejor todavía, el prurito arquetípico que registra cada una de sus alusiones bíblicas (Sodoma y Gomorra), y cada una de sus alegorías (las imágenes intemporales y su mudable ordenación).

d. CÓDIGO CULTURAL.- El recuerdo es, dentro de las perspectivas concionatorias de este gnóstico metido a predicador, un instrumento ideal: sus imágenes quietas se hunden en la memoria y, también, ofrecen el hechizo de lo polarizado y lo inmóvil. Con esto, don Ramón adopta un aire gerundicio que, curiosamente, denotando el oficio del fraile de Campanas, llega a remitirnos también a la verbosidad azarosa de sus charlatanerías latinas y al ardor proverbial que

se oculta, por ejemplo, en el refranero español o en la tradición europea de los adagios erasmianos, si bien con los tintes un tanto barrocos y un tanto helados del estilo valleinclaniano, y sin las características sintéticas de la filosofía popular.

Dentro de estos lineamientos, hay un refrán que, en forma inquietante, parece resumir lo que Valle-Inclán trata de comunicarnos en el texto que estudiamos, y es aquél que dice: "Mientras más se nira, menos se ve". Una primera ojeada puede revelarnos el parentesco innegable que existe entre esta sentencia, dicha al azar, y la intención trascendentalista que encierra la preferencia valleinclanesca por lo evocativo. Sin embargo, buscando en la intimidad de ambas, es fácil encontrar el verdadero sentido de la comparación planteada: tanto el refrán en cuestión como la idea propuesta por Valle plantean la inconveniencia de los sentidos, aunque en otro tiempo y en otro lugar el escritor gallego desgañita su garganta tratando de hablarnos de sus preferencias sensoriales y de sus atosigamientos erotómanos.

En relación con esta misma corriente de las polaridades y las armonizaciones, el escritor gallego parece integrarse a ese grupo ur tanto heterogéneo de los "vencidos da vida" al que pertenecen Eça de Queiroz, Renalhao Ortigao, y otros autores portugueses que escriben hacia fines del siglo XIX, los cuales parecen sumergidos en una balanza constante entre la exaltación y la autoaniquilación. A este respecto, en uno de los capítulos de su Historia de las literaturas de vanguardia, Guillermo de Torre dedica un apartado al estudio de la trayectoria que sigue esta tradición místicoide-sensualista a lo largo de las décadas, en el lapso que lleva de la Primera a la Segunda Guerra Mundial, y, allí, entre otras afirmaciones, especifica cómo ese grupo portugués sienta la bases de lo que, muy recientemente, constituyó la postura "beat" o "beatnik" de los cincuentas, toda

vez que, a lo largo de la era de entreguerras, la doble valencia siguió existiendo e inoculando sus digotomías en los escritores más diversos.

Transcribimos a continuación la referencia aludida porque en ella se menciona la obra que nos ocupa y porque, también, de una manera o de otra, podría ayudarnos a explicar mejor algunos de los rasgos contradictorios de "El quietismo estético". Así, hablando de las características ideológicas y formales del extremismo literario de los "beatniks" que se tuestan al sol en las playas de San Francisco, el estudioso del vanguardismo escribe lo siguiente: "No se vea en esta ligera caracterización ningún afán de disminuirlos. Al menos, en relación con la manera como les pintan sus apologistas, Gene Feldman y Max Gartenberg (The beat generation and the angry young men, 1958), quienes para definirlos dicen: 'Una generación de picoteadores de andrajos, en busca del misterio, de la magia, de Dios, en una botella, una aguja de inyecciones, una trompeta de jazz'. Y en otro párrafo agregan: 'El credo de la beat generation es muy sencillo y directo: el único camino para congraciarse con la vida en este planeta es carrearla hasta darse de bruces con la realidad tal como es, tal como uno la encuentra en todos los momentos de agonía y de goce'. Pero, en rigor, si nos atenemos a las propias declaraciones de Kerouac y sus congéneres, lo que buscan simultáneamente es la exaltación y la autoaniquilación; exaltación por el camino de los sentidos; autoaniquilación por las vías del budismo zen, muy libremente imaginado, más que por otras del quietismo místico a la manera de Miguel de Molinos (cuya existencia ignoran), el heresiarca español del siglo XVII, y que sirvió de modelo a Valle-Inclán para sus propósitos de crearse una estética en La lámpara maravillosa. Dado el ardor con que los 'beats' se lanzan a ambos extremos -el pseudomístico y el sensual-,

el calificativo que más les cuadraría es el de frenéticos" (162).

Las noticias anteriores pueden auxiliarnos, pues, a entender el origen y la trascendencia de los cauces tanto místicos como eróticos que sigue Valle-Inclán y, asimismo, a comprender la conducta intrínseca que presupone, en su ideario ambivalente, tal manera de ver y concebir la realidad.

Por lo pronto, el estallido de las desvalorizaciones no se hace esperar, y bajo sus reglas desquijaradas se destruyen las bengalas pretenciosas de la mística contemplativa, del panteísmo cósmico, de la ordenación quietista y de la interpretación ortodoxa de los textos bíblicos, puesta en entredicho desde el Renacimiento. La creación artística es una parodia -cuando no el sucedáneo perfecto- de la inmutable creación divina, y Sodoma es más hermosa a medida que sus connotaciones eróticas se han eternizado en el cristal de los recuerdos: se niega la determinación jactanciosa de Dios y se engrandece, como efecto único y maravilloso, el elemento demoníaco que se genera al trastocar los vicios en virtudes angélicas de nuevo cuño (onanismo, sodomía, pederastia, lujuria, etc.). Así, el único signo de eternidad que pueden poseer los objetos terrenos lo tienen en la evocación.

UNIDADES 16-17

a. CÓDIGO SEMIÓTICO.- Esquemáticamente, estas unidades vienen a contraponerse de manera significativa con las que se inicia el capítulo titulado "El quietismo estético". Así, el lector puede explicarse antecedentes como 1) El de la obsesiva minimización de Toledo, la alucinante ciudad castellana que tantos resabios malignos provoca en don Ramón.- 2) El de su catalogación en la esfera de lo finito, y 3) El de la presencia transitoria de los vestigios humanos toledanos en la inmutable realidad de sus artistas y, mejor aún, de las obras

pictóricas, poéticas o ensayísticas producidas por ellos.

Santiago de Compostela sugiere el concepto contrario a lo temporal y, como si eso no fuera ya suficiente, constituye también, en el universo valleinclanesco, la representación cíclica en su renacer constante y en su constante devenir. A diferencia de Toledo, es la eternidad. No necesita aguardar a que los recuerdos la actualicen y le otorguen una vida artificial, una vida literaria, una vida estética. Vive, y su existencia resulta más que evidente en el hecho de que la savia vital que nutre a esta ciudad gallega es la misma que corre por las arterias de Valle-Inclán.

b. CÓDIGO CULTURAL.- No hay que pensar demasiado antes de aceptar que Valle, observando esta imagen de Santiago de Compostela, observa necesaria y gozosamente la presencia paradigmática de la arquitectura románica, gótica, barroca y rococó de su catedral, y, asimismo, la tradición religiosa, literaria, folklórica y musical de su famoso camino, emparentado con las estrellas y con las constelaciones. Más que conjeturas, este acercamiento a las unidades donde don Ramón registra los sortilegios experimentados ante la capital de su provincia, genera, como verenos, un cúmulo de afirmaciones, y, también, por qué no, deleitosos regustos poéticos en el autor de La pipa de Kif. La ciudad gallega es el monumento erigido a la silueta belicosa de un apóstol que, burla burlando, ayuda a producir un raquíptico concepto de nacionalidad y de independencia, contra todas las morerías y todos los reinos de taifas. Romeros y peregrinantes, ermitaños y vagabundos, mendigos y santos saben que Santiago -campanarios, nichos, atrios, pórticos y esculturas- es, históricamente, junto con otras ciudades españolas de abolengo, un baluarte construido en homenaje de la rancia continuidad de un pasado mitológico que se confunde con un futuro similar. Lo antiguo es eterno y lo viejo es contemporáneo. El gnosticismo puede regresar -lo hemos visto con

creces en La lámpara maravillosa- amalgamado a otros elementos doctrinarios y formales, en las características y en la evolución de las escuelas de vanguardia. La luz primitiva guarda el mismo calor que la luz actual, aunque España haya perdido su papel hegemónico.

UNIDADES 18-21

a) **CÓDIGO LINGÜÍSTICO.**- El aparato meramente enunciativo de las designaciones temporales o intemporales de Santiago y de Toledo se hace, a partir de la unidad 18, una fluctuación comparativa de alcances infinitos y, de un modo o de otro, llega a tener los atributos de esas comparsas que, actuando a manera de coro, con funciones de contraste bien precisas, pueden gritar la verdad y desempeñar el papel ubicuo de la conciencia, en el momento en que lo discursivo se confunde con lo ideológico.

Los elementos circunstanciales que Valle-Inclán utiliza a lo largo de estos párrafos son básicos para captar, al menos sintácticamente, la importancia que tienen los detalles mínimos en la aprehensión pormenorizada de las imágenes opuestas que constituyen ambas ciudades. De ahí la acumulación de preposiciones y de proposiciones. El escritor gallego sabe que, cuando menos siguiendo esta técnica, podrá hacerle frente a las imposiciones mercantilistas de la literatura comercial, sometida a las premisas enajenantes de la oferta y la demanda, y cuyo trabajo se reconcentra no en la calidad del producto literario, sino en los prerrequisitos sensacionalistas o extremos del arte de masas. Así, todo lo que pueda decir sobre Toledo o sobre Santiago de Compostela es meramente personal, y no puede comprometer a un sector de la sociedad, aunque sea el más perjudicado en tales consideraciones o en tales juicios.

b. **CÓDIGO CULTURAL.**- Siguiendo algunas de las opciones que habrán de constituir, unos años después, los postulados del Ultrafij

mo, Valle no vacila en acumular en estas líneas el valor visual-tipográfico del zig-zag, el cultivo de la imagen indirecta y doble al estilo cubista, la permuta de sensaciones en la metáfora, el humor antitrágico y, en general, su creación antisentimentalista frente al romanticismo intemporal de la capital gallega, antípoda, en lo ornamental y en lo profundo, de la ciudad castellana⁽¹⁶⁴⁾.

Toledo es un osario sórdido y deleznable en el que desfilan los fantasmones monárquicos y burgueses de algunos reyes o de algunos judíos comerciantes y, curiosamente, la sensación que nos produce es menos helada que la que experimentamos, por ejemplo, ante la esquematización iconoclasta de Santiago, y, todavía peor, ante la semántica monstruosa y extática de sus romeros incansables. Valle-Inclán, por su parte, insiste en su punto de vista.

UNIDAD 22

a. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Consciente o inconsciente, Valle-Inclán deja asomar aquí una nueva contradicción o, según sea el caso, una nueva afirmación de las preferencias ocultistas y teosóficas que lo embargan.

Igualmente, el autor de La lámpara maravillosa vuelve a perfilar en esta unidad su gusto por las definiciones (Cfr. UNIDAD 12) y, en el último de los casos, por las identificaciones comparativas un tanto tautológicas, sobre todo si tenemos en cuenta la trayectoria doctrinaria que hemos trazado a lo largo de nuestro trabajo.

En relación con esto último, el lector llega a tener la seguridad de que, a pesar de que en ningún momento se advierte en el libro una propaganda abierta y premeditada, sí cuando menos existe una cierta insistencia programática para dejar asentados los cánones mínimos del ideario quietista-panteísta.

Por lo que toca a la identificación expresada entre esos dos

elementos ("almas menores" y "eternas enamoradas de lo perecedero"), sólo podemos agregar, pues, que Valle mismo está convencido precisamente de lo contrario y, por consiguiente, todo este fragmento no pasa de ser una elipsis mayúscula para encerrar el signo demoníaco de sus ardores sensualistas. Así, cuando afirma que dichas almas son llamadas por el movimiento y no por la quietud, tiene que agregar en seguida el hecho de que lo dinámico es mayormente apreciable que lo estático, aunque en ello radique, precisamente, su acabamiento casi inmediato. El Diablo es, entonces, sólo por esta causa, más brillante que Dios; qué importa que su brillo tenga que conformarse con ser paralelo a la efímera luminosidad de las estrellas fugaces.

UNIDAD 23

a. CÓDIGO SEMÁNTICO.- La insistencia metafórica del escritor gallego sigue vigente y, como venos, continúa resistiéndose a desaparecer en los ámbitos iluminados por La lámpara maravillosa. No es fácil olvidar el oficio de la poesía cuando el psychics, esto es, el esteta, afina con precisión artesanal el verbo del poeta⁽¹⁶⁵⁾. Por otra parte, la semántica nueva que se desprende de este tono un tanto paternalista de Valle-Inclán corresponde -ya lo hemos repetido en numerosas ocasiones- a la vieja semántica proverbial de la literatura didáctica, en la cual se combinan, como ocurre en los Proverbios Morales del rabí don Sem Tob, las fuentes bíblicas, la originalidad de los temas, la experiencia personal y el uso de imágenes sencillas. Así, leyendo este enunciado, podemos explicarnos por qué Valle adopta ese mismo aire profético y sibilino que viene desde siempre en las reiteraciones mesiánicas pasadas, presentes y futuras, de los relatos bíblicos y mitológicos.

UNIDADES 24-25

a. CÓDIGO PERISÓFICO.- Los principios estéticos manejados por

Valle-Inclán no pasan de ser meras fórmulas y adoptan el sentido que siguen los clisés en esos ensayos que se resisten a reconocerse como tales y, en cambio, se precian de estar lejos de todas las categorizaciones genéricas. Históricamente, la estética no ha sido exclusivamente quietista ni ha pretendido negar, en forma totalizadora, las ventajas del movimiento. No obstante, don Ramón pretende hacernos creer, con estas palabras, que el "secreto" de dicha disciplina filosófica es y ha sido la "aspiración a la quietud".

Dentro del pensamiento marxista, esta afirmación podría ser considerada indudablemente como un juicio bastante reaccionario que, negando, por principio de cuentas, la dinámica de los pueblos, se suma, sin mayores preámbulos, a la expresión del modo antihistórico, subjetivista burgués, de enfocar la realidad, constituyéndose en el epígono actual de las doctrinas pretéritas al intentar "encuadrar a los pensadores del pasado en la época actual, modernizar sus ideas y resucitar las concepciones de otros tiempos bajo nuevas etiquetas (neoplatonismo, neotomismo, neorromanticismo, etc.)" (166). Ante esto, el conocedor de la obra valleinclaniana puede alegar que don Ramón nunca pretendió desarrollar las ideas marxistas que, seguramente, llegaron hasta él en el cambio del siglo y, más todavía, hacia 1917, época de la Revolución Rusa y de la aparición del esperpento, un año después de la publicación de La lámpara maravillosa. Sin embargo, es conveniente hacer recalcar el hecho de que -aún a riesgo de todas las actitudes contrarrevolucionarias en que el hombre puede incurrir voluntaria o involuntariamente- el pensamiento arcaizante o aristocratizante de Valle, sus tendencias gnósticas y sus aficiones incondicionales por el sistema idealista de Plotino, coinciden con los postulados doctrinarios cíclicos que inventa la clase dominante durante la descomposición económica, política, intelectual y moral de la sociedad esclavista, en la edad en que el neoplatonismo se cir-

cunscribe como el último sistema filosófico de la Roma clásica.

En relación con esto último, hay una cita de H.I. Dynnik que podría ayudarnos a perfilar mejor los nexos existentes entre el carácter pasivo del neoplatonismo y la figura aparentemente reaccionaria de Valle-Inclán. "El neoplatonismo -dice- es una de las formas más reaccionarias de la concepción del mundo de la nobleza esclavista, cuando se apagaba la razón y la ciencia, y la filosofía idealista se hundía en las tinieblas del misticismo, fundida por completo con la religión, sobre todo por las características siguientes: profundo pesimismo y desconsuelo ante la vida terrena; la naturaleza humana como una entidad corrompida, pecadora y débil; la desconfianza en la razón libre y autónoma del hombre, y la ciega aceptación de la revelación y el éxtasis" (167).

Pero el hombre no puede vivir separando eternamente, a la manera de Kant, el mundo de los sentidos y el de la inteligencia, sino que vive en uno y otro mundo⁽¹⁶⁸⁾. "¿Cómo saltar de los sentidos y de la materia al plano de la forma y del pensamiento?; ¿cómo salvar ese abismo o superar la contradicción entre un mundo y otro?" Tal es la cuestión que se plantea Schiller, y trata de encontrar una respuesta más o menos coherente al afirmar que hay un estado intermedio del hombre (el estético), en el que se sustrae al imperio de los sentidos y al de la razón. "En el estado estético -afirma- el hombre es libre, totalmente libre, ya que no se halla determinado ni material ni intelectualmente" (169).

No en balde, pues, resurge en don Ramón esta misma idea; no en balde su anarquismo cierra el paso a todo enfoque unilateral, normativo o dogmático, (llámese marxista o burgués), acerca de su producción literaria; y no en balde la libertad analítica de que hace gala el escritor gallego en estas unidades arbitrariamente designadas para nuestro análisis, la cual lo ayuda a recorrer caminos insospechados

dos y expresiones poco frecuentes, contra los cuestionamientos y las posiciones predominantes en el arte y en la ideología de la Gran Guerra.

UNIDADES 26-30

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Valle-Inclán vuelve a proyectar las maravillas de su presencia carnavalesca y, a través de la primera persona del plural, nos invita a acompañarlo, hombro con hombro, en su enésima incursión carnavalesca por los terrenos místico-eróticos del acto creador, ya sea el literario, el pictórico o el divino.

Es un Dante redivivo que, curiosamente, convoca a todos los ecos selváticos que hay sobre la tierra y la trastierra, con el único objeto de hacer proliferar, en multiplicación febril, la figura amigable de Virgilio, el cual, en este caso, puede tener el nombre de Leonardo da Vinci o el de cualesquiera de los lectores que se dejen alumbrar, una noche de tantas, por el fuego de La lámpara maravillosa.

Esto obedece a que, para recorrer el infierno quietista, es necesario un guía y un explorador incansables, sobre todo si pensamos en los obstáculos astrológicos, ocultistas, teosóficos, gnósticos y parasicológicos que se guardan en el pensamiento hermético de don Ramón.

Así, vuelve a obtenerse la figura del actor profesional que, mediante un aparatoso sistema de máscaras y horrores, recita sus parlamentos convencido de que su oficio es una vocación y no un simple negocio por el que habrán de retribuirle dineros prosaicos, y por el que habrán de poner su nombre, con letras doradas, en la marquesina del teatro donde se presenta.

Por eso, si cada artista fabrica su pedestal estético con la creación elitista de su pluma, de su pincel o de su prestancia escénica, cada hombre se fabrica, en consecuencia, su propia moral. Y

este proceso es semejante, en muchos aspectos, a la historia de Cassiodoro, el personaje mítico que menciona Víctor Hugo, por boca del arcediano, en uno de los capítulos más inquietantes de Nuestra Señora de París. Según allí se registra⁽¹⁷⁰⁾, Cassiodoro tenía una lámpara que ardía sin mecha ni aceite, y, por esta causa, su secreto sólo podían interpretarlo los hombres que, siguiendo los meandros de las ciencias herméticas, llegaban a la gran luz de la verdad eterna. Verídico o falso, perdido en la leyenda o producto real de las ruinas alquímicas de la baja Edad Media, este personaje es un ascendiente de Valle-Inclán, pues en ambos casos, como puede observarse, hay algo en común: una lámpara que se desprende de su dueño o de su fabricante, y cuya garantía está, precisamente, en su construcción simbólica y reveladora.

b. CÓDIGO CULTURAL.- Los nombres que registra don Ramón en este texto son, como advertíamos desde un principio, el combustible que nutre, molécula a molécula, el oficio lumínico de La lámpara maravillosa. Así, Valle hace que surja, en sentido estricto, la presencia denotativa y absorta de dos personajes históricos que, viéndose desde el recinto medieval o renacentista donde trazaban sus proyecciones geométricas o sus quejumbres pseudo-filosóficas, viven inmersos, como el propio escritor español, a mitad de un exceso de pasado, en el lugar donde los colocó la ortodoxia de Roma y, más exactamente, en el lugar donde los hizo arquétipos la sociedad miedosa de los premios y los castigos. Sus nombres: Leonardo da Vinci (1452-1519) e Ireneo Alejandrino (? - 431 d.C.). Sus obras: "El bautismo de Jesús", "La Anunciación", la "Gioconda", la "Madona de las Rocas" la "Última Cena" y "Santa Ana con la Virgen y el niño", famosas pinturas del primero, y la Tragedia, el desconocido tratado del segundo, escrito sobre la base de la herejía nestorianista, y libro del cual sólo se conserva una fragmentaria traducción latina.

Tanto el pintor italiano del Renacimiento como el obispo de Tiro, que vivió en la primera mitad del siglo V de nuestra era, han llegado a ser figuras relevantes en el terreno de lo misterioso, lo heterodoxo, lo difuso y lo arcano; uno por manifestar el concepto de lo andrógino en el arte⁽¹⁷¹⁾, y otro por haberse atrevido a defender las creencias esotéricas y heresiarcas de Nestorio en el Concilio de Efeso⁽¹⁷²⁾.

c. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Por lo que respecta a la glosa que ostenta el número IV dentro de la estructura decaédrica de "El quietismo estético", es interesante observar 1) La connotación fracamente molinosista de la filosofía del olvido que se proyecta, gráficamente, en la imagen cíclica del flechador; 2) El carácter contrastante de estas ideas con respecto a los juicios anteriormente examinados en torno al papel que juegan, en literatura, los recuerdos (Cfr. UNIDADES 10 y ss.), y 3) La salida mística del problema, con el fin de trascender toda explicación lógica y todo conflicto intelectual.

Con esto, Valle-Inclán tiene una nueva oportunidad para ofrecernos uno de sus objetos vanguardistas y, más exactamente, uno de sus recursos expresionistas innegables: la captación de la esencia espiritual de la realidad; el paréntesis burlesco de la caricatura, concebida a nivel instintivo y sensorial, y, por qué no, la tensión interna que se desarrolla en el enfrentamiento cabalístico de la exaltación sensualista y la autoaniquilación angustiosa, provocada en el seno de una concepción atormentada de la vida y del arte.

Ello obedece, nada más, al prurito de la experimentación que, como sabemos, es uno de los caballos de batalla del Expresionismo. Sin embargo, esta experimentación debe estudiarse a dos niveles en La lámpara maravillosa: el abarrocamiento del estilo y del pensamiento valleinclanescos, y la recreación subjetiva del artista, concebido como un intérprete teatral de filosofías antiguas y sincr-

tismos grotescos⁽¹⁷³⁾. Valle-Inclán sabe de los desconciertos y de los horrores que se generalizan en el conflicto bélico de la Primera Conflagración Mundial y, de este modo, no tiene más remedio que ensayar, él mismo, las exaltaciones y los pacifismos obligados en un período caótico como el mencionado.

UNIDAD 31

a. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO.- El tono egocentrista se acendra más todavía y, de la primera persona del plural, se pasa otra vez a la primera del singular, más familiar y menos ambiciosa en el terreno de lo colectivo o de lo político. Los elementos ensayísticos se trastruecan definitivamente en elementos confesionales, y el factor "cientificista", objetivo, queda convertido en factor "testimonial", subjetivo. El escenario donde se desenmascara el histrión y comienza a parlotear el actor profesional vuelve a iluminarse, y, para lograr tales efectos, para alcanzar la figura deseada -la del hombre arcaico y actual-, no vacila en emplear algunos términos contrarios o antagónicos como "todas" y "ninguna", "mundo" y "paraíso", "gozo" y "congoja", etcétera, y ello obedece a la grandeza del instinto desquijarado que lo invade de ser preciso y, a un tiempo, de parecer impreciso.

Por otra parte, dichas fluctuaciones pueden explicarse, igualmente, de la misma manera como se explica la psicología del místico que se mete a erotómano o el carácter del esteta que echa las exigencias artísticas a rodar y se transforma, sin sermones y sin amenazas, en moralista.

El panorama que ofrece esta cabalgata incansable en el tránsito de la estética modernista a la ética esperpéntica, no puede ser más significativo: la cosmovisión panteísta o quietista que se genera en medio del esfuerzo aludido sólo es, pues, el accidente planteado de antemano, el objetivo propuesto, la meta prefijada en el punto

de partida y, por ende, la serpiente que gira en redondo, mordiéndose se la cola y hundiéndose en los sueños sin haber comenzado a salir por el umbral onírico donde empiezan y terminan los dominios del amor en el oficio del demiurgo.

b. CÓDIGO ANECDÓTICO.- Es fácil suponer que este código tiene que apoyarse en el antes enunciado y, sobre todo, en algunas de las palabras que el autor español habrá de murmurar posteriormente, cuando llegue a la conclusión de que en el rictus de la muerte se desvela el secreto de la vida.

Dicha afirmación habrá de ocurrir un poco más adelante, casi al final del capítulo que nos ocupa y, curiosamente, Valle-Inclán continúa sumergiéndose, en ese lugar, dentro del cúmulo de vacilaciones que acabamos de plantear al hablar de la tendencia valleinclanesca por la lucha de contrarios y la dialéctica formal. El ejemplo es el siguiente: "Hay un gesto -dice don Ramón- que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluído hasta borrarse como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre. Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia, han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte. En ese día de la tierra, cuando los ojos con las pestañas rígidas y los párpados de cera se hundan en un cerco de sombra violácea; cuando la frente parezca huír levantando las ce-

jas; cuando la nariz se perfila con una transparencia angustiosa; cuando la mandíbula, relajada en sus ligamentos, ponga en los labios una risa que no tuvieron jamás, sobre la inmovilidad de la muerte recobrará su imperio el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin embargo, era el mío..."(174).

Como podemos observar, el tono dubitativo no es casual y tampoco obedece a una regla determinada, por lo que el escritor gallego queda convertido, nuevamente, en el personaje fantasioso del relato folklórico, en el brujo del aquelarre de nuevo cuño que todavía no ha sido inventado o en el enigma colosal de un hombre mentiroso y mitómano que, contra todos los pronósticos, añora encontrar el gesto único que lo diferencie y lo singularice, a pesar de que, con dicha singularización o dicha diferenciación, piense que ha dejado de ser el don Ramón de las barbas de chivo visto por Rubén Darío o el dios endriago, el trasgo zumbón, el demonio aborrecido, la chula navaja y el rústico zurriago entrevistados por Rafael Alberti, los cuales, a manera de visión caleidoscópica y febril, bullen, cantan, copulan, lloran y ríen a mitad de un foro alado.

c. CÓDIGO CULTURAL.- El hermano peregrino, es decir, el esteta en su viaje cósmico o en su quimérica orfandad, vuelve a la carga y, burla burlando, suma su presencia histórica y legendaria a la presencia de los paradigmas reiterativos que, de un modo o de otro, nos hacen regresar a los arquetipos bíblicos y mitológicos, y a los simbolismos humanos y divinos que nunca se cansan de sugerir, por ejemplo, la lluvia en las barbas de un poeta que por azares del destino sufre, en carne propia, el peso y la responsabilidad de "El anillo de Giges" y "La piedra del sabio".

La iniciación estética del creador de la mágica linterna que nos alumbra sólo es otro pretexto y sirve -como puede imaginarse- para orientar al lector, de modo indicativo y explícito, acerca de

las direcciones filosóficas de una doctrina sincretista que se utiliza no como credo o como dogma estrictos, sino como mera convención semántica, en un afán cuasi oportunista por aparecer ante los ojos de la literatura realista, naturalista o impresionista como un ave rara o como un eterno opositor.

Por eso, leyendo este capítulo de La lámpara maravillosa el lector "receloso" y el lector "ingenuo" que sabe de nostras tragedias cómicas y de celestinescas tercerías, no tiene más remedio que acudir a El pasajero, ese libro hermano que, publicado en 1920, todavía nos habla de las preocupaciones teosóficas y los sondeos ocultistas que se resisten a desaparecer de la obra dramática, novelesca y poética de don Ramón. También allí, el escritor español aparece convertido en un hombre desposeído y desarraigado, en un mito que se reconoce como tal y que, contraponiéndose a la frialdad de toda tipificación, a toda apariencia de deshumanización o de mecanicismo, quiere volver a sentir que la sangre corre por sus venas frenéticas y, a la vez, volver a experimentar la ambrosía metafísica del nirvana. Cada una de las composiciones poéticas y, mejor dicho, cada una de las claves en las que se encuentra dividida la obra enunciada, nos hablan, precisamente, de este mismo delito practicado en el cuerpo de un mundo que, vuelto al revés, ofrece en sus entrañas misticoides el efluvio mariguanesco y la sensualidad obligada. "El diablo escucha mis oraciones"⁽¹⁷⁵⁾, dice Valle, y a partir de ahí (es la Clave III), la caricatura hiperbólica no se hace esperar porque, de hecho, siempre había estado presente en las alforjas del peregrino, tanto en sus incansables venidas como en sus necesarios retornos entre la Pontevedra de los estallidos supersticiosos y gnósticos, y el Madrid de los vanguardismos policromos y antilogicistas.

La teología y la escatología de las imágenes acumuladas pueden

ser, pues, la ciencia de Dios llevada a planos menos elevados o, en su defecto, el aliento pornográfico traído a niveles divinos.

Si en La lámpara maravillosa Valle-Inclán dice que en los comienzos de su iniciación estética sólo tiene ojos para gozar el divino cristal del mundo, en El pasajero sólo tendrá ojos para adorar el mundano cristal de la divinidad: "¡Eternos imperios! ¡Dorados sagrarios! / ¡Claveles del gran todo! ¡Rezo en sus laúdes! / ¡Voluntades quietas! ¡Solemnes virtudes! / ¡Entrañas del mundo! ¡Ardientes ovarios!"⁽¹⁷⁶⁾; "¡Dolor, eres la clara amanecida, / y pan sacramental es tu acedumbre!"⁽¹⁷⁷⁾; "Quiero labrar mi eremitorio / en medio de un huerto latino / latín horaciano y grimorio / bizantino"⁽¹⁷⁸⁾.

UNIDADES 32-36

a. CÓDIGO ESPACIAL-ESCÉNICO.- A mitad de sus atosigamientos, Valle-Inclán otorga el don de la obcecación y el de la insistencia (esto es, el don de la dinámica pendular) a ciertas entidades que, comúnmente, podrían ser consideradas como estáticas, sobre todo en los ámbitos doctrinarios molinosistas y, en general, dentro de las corrientes quietistas del misticismo oriental u occidental: el alma, la virtud, la eternidad, el universo, los astros, el cristal, Dios y Satán.

Ante tal situación, la peregrinante eterna (el alma) no tiene más remedio que saciar su ansiedad espiritual o erótica en las fuentes prodigiosas del ocultismo, el esoterismo, la teosofía y la cábala. Y el hombre (es decir, Valle-Inclán), uniéndose a ella sin haber comenzado antes a plantear una desunión, se limita a indicar, con cierto frenesí, los rasgos de esas filosofías o religiones, empleándolos como material literario y como ironía verbal.

Las equivalencias simbólicas entre lo cristalino y lo hermético se hacen forzosas, y el ensamblador de los astilleros gallegos con-

tinúa las pesquisas en este terreno hasta que logra organizar el aparato de las significaciones. Por eso, si don Ramón ambiciona convertir las palabras en cristales eternos, este mismo deseo ya es una metáfora en sí, y el verbo queda convertido, también, en letra sagrada, en jeroglífico divino, en objetivo inaccesible para los hombres que no pertenecen al grupo de los iniciados o a la sociedad secreta de los enamorados del pentáculo.

Según parece, el pentáculo es un símbolo muy socorrido en los pueblos más diversos y, a través de la historia, ha podido colocarse en las miras estratégicas de todas o casi todas las disciplinas del conocimiento humano, ya sea religiosas o filosóficas: los cinco Myoo nipones; los cinco fundadores de la Triada; las cinco estructuras de Plotino; el pentáculo pitagórico; los cinco emperadores de la China antigua; las cinco épocas de Hesiodo; las cinco castas de los brahmanes en la India prebudista; el dos y el tres de Edipo; las dos Cabirias, de una parte, y Eros, la Virgen y los Dioscuros, de otra (en los siglos precristianos); y hace poco: la Igualdad y la Fraternidad, de una parte, y la Luz Interior, el Príncipe y el Genio de otra⁽¹⁷⁹⁾.

Como vemos, Valle-Inclán ansía huír de la materia prosaica (léase, de la literatura jactanciosa) y, a la vez, regresar a ella, cumpliendo el esquema que conduce de la exaltación a la autoaniquilación que ya hemos entrevisto y que, igualmente, hemos intentado dilucidar con anterioridad. La creación plena es poco menos que imposible y el demiurgo tiene que conformarse con ser un artesano que trabaja con palabras y con ideas, ensamblándolas o torturándolas en forma paralela al cumplimiento de la propia tortura y el propio ensamblaje de las máscaras y los gestos individuales.

Ocultistas empedernidos, todos los demiurgos que en el mundo

han sido pueden darse estos lujos y, además, pueden aceptar el exilio de las tinieblas, aunque eso equivalga a excluirse de la sociedad, a hundirse en el individualismo y a despreciar la luz de la Razón⁽¹⁸⁰⁾.

b. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Para cumplir con tales cometidos, el escritor gallego de las gesticulaciones luciferinas vuelve a tomar el tono personal (¿es que lo había abandonado verdaderamente antes?) y, a través del mismo, no tiene empacho en perfilar el factor prometeico que transforma en algo más que en un semidios al monologuista que está en escena.

Si tratamos de ver los resultados artísticos de esta voz confesional, llegaremos, seguramente, a la conclusión de que el pasado remoto o cuasi remoto de los tiempos verbales es, quizás, la pauta a seguir, y de que no hay otra salida más que pactar con ese sabor a vino añejo y a viña en plena vendimia que producen muchas de las afirmaciones y muchos de los quejidos de don Ramón.

c. CÓDIGO CULTURAL.- Es curioso cómo a mitad de un maremagnum místico y erótico surge, de cuando en cuando, el prurito romano o castellano que echa mano de algunos elementos jurídicos o pseudo jurídicos, tales como "norma", "disciplina", "doctrinamiento" y "purificación", y que nos habla de orden y de legalidad, y, lo que es doblemente revelador, del orden y de la legalidad literarios en la formación estilística y profesional de un escritor empeñado en unir, a toda costa, el pasado gnóstico y el futuro vanguardista.

Dueño de una estética y de una moral, el creador puede equipararse a los dioses y, contrariamente a como sucede en las sociedades primitivas u ologárquicas, no es una víctima de su propia magnificencia: puede ser el dueño de su destino y, manejándolo a su antojo, puede inventar el trayecto que habrá de llevarlo de la irresponsabilidad al compromiso, o viceversa.

Por otra parte, si repasamos estas unidades con cierto detenimiento y vemos el modo como se proyecta la soledad de Valle-Inclán, dejándonos contagiar por ella, podremos arribar a la oscura noche propuesta por San Juan de la Cruz (1542-1591), a la inmovilidad sugerente dilucidada por Miguel de Molinos (1628-1696) y a la presencia cuasi onírica de la teósofa Elena P. Blavatzky (1831-1891). En las tres figuras habremos de encontrar, seguramente, tela para cortar y material suficiente para ejemplificar la manera como Valle recorre las más variadas disciplinas (filosóficas, lingüísticas, psicológicas, científicas, artísticas y religiosas) con el único objeto de hacer rico el alumbramiento -físico y metafísico- de La lámpara maravillosa.

UNIDADES 37-38

a. CÓDIGO FILOSÓFICO.- Pico de la Mirándola (1463-1494), por fin, asoma su precocidad en el libro que nos ocupa. Es el filósofo, el erudito y el escritor de las 900 proposiciones acerca de todas las cosas susceptibles de saberse, de referirse, de anotarse, de memorizarse, y otras más. Su nombre -como el de muchos europeos de la época- se ha asociado, casi de inmediato, a la misma línea de coerciones y castraciones que acosará a Galileo, a Copérnico, a Lutero, a Erasmo y a Juan Luis Vives, pues, como sabemos, existe la evidencia de que una comisión papal selecciona trece de las hipótesis mirandolianas, sospechosas de herejía, y obliga a su autor a retractarse de ellas.

La actuación de Pico de la Mirándola en La lámpara maravillosa no es tan sencilla como la que han desempeñado los otros personajes históricos que han desfilado por sus páginas. Todo lo contrario; Juan Pico de la Mirándola, conde de Concordia, el niño que a los diez años ocupa un lugar distinguido entre los oradores y poetas de

su tiempo, y el joven que confía a sus hermanos el gobierno de sus feudos para dedicarse exclusivamente al estudio y a los viajes, es el maestro de don Ramón en esa etapa de pruebas y de prohibiciones que tienen que sufrir, cuando inician su camino, todos los artistas. Su presencia es determinante; pero no sólo desde el punto de vista estético, sino también desde el punto de vista conceptual. Por eso, sus afirmaciones metafóricas llegan a ser esclarecedoras para captar el aliento y el frenesí mitomaniaco que acosan a Valle-Inclán.

Según este filósofo italiano -creador y devorador de camaleones-, el hombre está capacitado para crearse la imagen que más le favorezca o, en todo caso, aquella que piensa le favorece más. "Ser este camaleón que somos", reflexiona en alguna ocasión, aunque al hacerlo, al pensarlo solamente, se jugara la vida y tuviera que morir, posiblemente envenenado, durante su estancia en la corte florentina de Lorenzo el Magnífico, a donde se refugia para alejarse del mundanal ruido.

Por otra parte, es interesante recordar el hecho de que Pico de la Mirándola es, en el siglo XV, un intento de síntesis entre cábala y cristianismo, Dios y Satán, neoplatonismo y ecumenismo, de la misma manera como Valle-Inclán habrá de ser, en el XX, una síntesis acabada entre gnosticismo y vanguardia, ética y estética, exaltación y autoaniquilamiento. En cuanto a lo demás, no está de sobra que digamos que el parentesco Pico de la Mirándola-Valle-Inclán es más imposible que posible, dado el carácter burlesco de don Ramón y, más que nada, dado el gusto insaciable por el verbo valleinclinizar.

Sin embargo, como una última posibilidad para estrechar las relaciones "docentes" entre el maestro renacentista y el alumno contemporáneo, podemos afirmar que Pico de la Mirándola renuncia a los "triumfos mundanos" al mismo tiempo que escribe su Apología, para defender, con ella, las proposiciones censuradas.

Pero no sólo de filosofía vive el hombre, y Valle lo sabe muy bien a causa de los largos períodos de hambruna que se ve obligado a gozar: paralela a la obsesión gnóstica de los ciclos y las eternidades maravillosas, surge con el adagio final la doctrina supersticiosa y mágica del amor.

El amor puede ser, pues, bajo las reglas valleinclanescas de la bagatela y la contradicción, una alquimia efectiva que produce los oros del amanecer gnóstico y la vejez del atardecer vanguardista.

UNIDAD 39

a. CÓDIGO SEMÁNTICO.- El cristal de los remansos es, por antonomasia, la alusión a los juegos ópticos y auditivos de la caverna platónica: el mundo de los sentidos y el mundo de la inteligencia con colores plásticos y con matices sonoros de carga polivalente.

Narciso ve su imagen y, disfrutándola quietamente, observa en ella al Narciso presente y al Narciso de ayer, y, comparando ambas siluetas, se queda con esta última. El Narciso que fabrican los recuerdos es mucho más él mismo que el Narciso que maltratan las épocas. Por eso, el consejo más apropiado es, casi siempre, el que sugiere huír de las apariencias inmediatas. "Todo saber es un recuerdo", dice Valle-Inclán, y a partir de esto ya ninguna sabiduría puede resultar tan intrínsecamente reveladora.

La figura camaleónica de Proserpina, la diosa de los neoplatónicos y de la teosofía órfica, reaparece también con estas palabras de don Ramón y, con ella delante, no tenemos más remedio que aceptar el hecho de que ninguna divinidad se presta tanto al sistema del sincretismo de los alejandrinos como Proserpina, soberana a la vez infernal y terrestre. Valle mismo parece rendirle un culto placentero. Siendo un nuevo orfeo y poseyendo la lámpara de Diógenes, la mitología no es más que una evocación que puede ser ensayada en el momento

menos esperado, y, a raíz de esto último, Proserpina se ofrece a todas las mixtificaciones e interpretaciones temerarias y, también, de acuerdo con alguna tradición iconográfica, figura al lado de su esposo Plutón, con un narciso como cetro, y tanto descendiendo a los infiernos como reapareciendo sobre la tierra.

UNIDADES 40-45

a. CÓDIGO ANECDÓTICO.- Si el pensamiento gnosticista reconoce como posible el enlace entre la puerta de entrada y la de salida, entonces no cabe duda que el Génesis le da la mano al Apocalipsis y, confundiéndose entre sí, nos hablan de comienzos y de finales con la misma facilidad. Porque -si hacemos un examen un tanto concienzudo de los libros bíblicos- el que relata la creación cuenta, también, la destrucción de un paraíso y, asimismo, el que refiere cómo será el juicio final narra, curiosamente, el inicio de una nueva vida en unión con la divinidad.

Valle lo sabe en medio de sus afanes desacralizadores y, burla burlando, nos tiende una trampa, otra más.

Para salir de ella son necesarios los pecados, así como el pecado, todavía en singular, situándonos en los orígenes, fue una necesidad para que Adán saliera expulsado del Paraíso.

¿Cómo pecar en una era de trastocamientos esperpénticos e inversiones caricaturales?

Muy sencillo, en realidad. Si el alma quiere redimirse, antes tiene que pecar, y, para pecar, dispone de cinco sentidos florecientes que son, quién lo dijera, cinco posibilidades bellas. El divino acto de la creación es, pues transgredido y minimizado, hasta que queda convertido en la frenética creación inventada por el autor de las Sonatas y El Ruedo Ibérico.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- El tránsito obligado del mundo ideal superior (Fléroma) al mundo inferior de los fenómenos físicos (Hénoma),

se hace un preciso recorrido retórico cuando aparecen, casi sorpresivamente, las metáforas acertadas y los enigmas simbólicos, como éste encerrado en la presencia sigilosa de las cinco rosas cabalísticas que tiene la memoria, y que son, por qué no decirlo, el escarnio de la teoría del conocimiento, supuestamente centrada en la razón y en el equilibrio intelectual.

UNIDADES 46-49

a. CÓDIGO LINGÜÍSTICO.- Para no caer en las vacilaciones entre el hecho de seguir una memoria de fijación o una memoria de evocación, Valle-Inclán vuelve a desdoblarse su imagen, y el hermano peregrino se enfrenta, otra vez, a la transverberación astral de las palabras.

La primera persona se convierte en segunda y, en amalgama cósmica, salen ambas del mundo de lo sensible y del mundo de lo inteligible para alcanzar esa cuarta dimensión estética que, de una manera o de otra, es el esperpento. Olvido y recuerdo parecen coincidir en una sola perspectiva: la de la burla. El tono con que, alternativamente, son alabados o vituperados por don Ramón da la pauta a seguir y, curiosamente, el escritor gallego está consciente, en forma absoluta, de tales ambigüedades. "Reír no es loquear", dice y en estas líneas de "El quietismo estético" lo confirma. Lejos de toda locura, su mofa es coherente y puede pasar por mera ironía, como un lagrimeo ocasional, como una parodia inocente o como una prudencia llevada al exceso que, contra todos los pronósticos, se despeinan y desbordan su ardor.

Si el ocultismo es una reconcentración policroma del individualismo y el secreto personal de cada sustancia, de cada cuerpo y de cada sujeto, entonces no cabe duda acerca de la presencia enigmática del poeta de las barbas de chivo. Así, pues, para entender mejor las

intenciones valleinclanianas es necesario seguir, junto con el propio escritor, el proceso catártico que media entre el Kénoma y el Pléroma, en la concepción estético-mística y en el atosigamiento intemporal de don Ramón. El arte es eterno y esencial.

b. CÓDIGO SIMBÓLICO.- Es interesante recordar que en la escatología de La lámpara maravillosa, Lucifer representa el egoísmo, "la sierpe satánica del yo", en acertada imagen de Valle-Inclán. Lucifer es quien hace que los sentidos se sientan satisfechos con "los afanes de cada hora" y no puedan ya jamás desvincularse del presente impidiendo que el hombre conozca "el enigma místico del mundo".

Dentro de tales condicionamientos, el escritor español adopta una postura decisiva y, queriendo alcanzar el conocimiento del sentido eterno de la vida, hace a un lado -lo intenta al menos- la fuerza de la lujuria, esa fuerza estéril que se devora perpetuamente a sí misma y que representa la sed insaciable de auto-gratificación por parte de la materia, y la cual nos aleja del divino centro y de la contemplación cuasi divina del misterio de la creación⁽¹⁸¹⁾.

No obstante, la materia es poderosa y la idea suele presentar, oportunamente, un grado escandaloso de liviandad. El "trasgo zumbón" propuesto por Alberti ante la imagen recordada de don Ramón, vuelve a hacer que sus barbas produzcan lluvias interminables, como ocurre en uno de los nocturnos romanos que el primero dedica a nuestro autor.

UNIDAD 50

a. CÓDIGO CULTURAL.- La primera vez que brotó una quimera en La lámpara maravillosa parecía que no iban a requerirse otras mil de similar calidad para poder trascender o, cuando menos, para llegar a significar algo más que simple idealismo o simple vanalidad. Ahora podemos confirmarlo. Nuestra impresión era tan acertada que, una vez

que ha surgido esta quimera postrera en la cual se halla cimentada la estética valleinclaniana, no tenemos más remedio que ser optimistas y tratar de minimizar el pesimismo de las deformaciones extremas sugerido por Nietzsche. La lámpara maravillosa es una caricatura gnóstica de la religión cristiana, pero sólo fue concebida como el sucedáneo luminoso y artístico de una deformación espiritual, y no como un nuevo dogma o como una nueva doctrina.

Contra los valores tradicionales o institucionales de la Iglesia y de la sociedad, su luz tiene el sabor polifónico de una moral rigurosa y afirmadora que, basada en algunos valores vitalistas como el amor, la salud, la belleza y el erotismo, mucho se parece a la luz que emana de las siluetas de los hombres y las mujeres que cita a lo largo de la obra⁽¹⁸²⁾. Entre ellos, pues, destacan los tres que menciona en el último párrafo que estudiamos: Platón (427-? a.C.), Sor María del Valle y de la Cerda (¿Sor María de la Antigua, 1566-1617? o ¿Santa María Magdalena de Pazzi, 1522-1607?) y Aureolo Felipe Tecfrasto Paracelso (Bonbast de Hohenheim, 1493-1541).

Mujeres que ingresan a los doce años en una orden religiosa por considerar como "irresistible" su vocación, y que escriben más de 1300 cuadernos "de alta y sustancial doctrina, dictados por Dios", y hombres que se atraen un gran número de discípulos y luego, pretendiendo hacer la revolución de la Medicina, contra Hipócrates, contra Galeno y contra Avicena, sólo miran cómo van perdiendo a sus enfermos y cómo se va agotando su nutrido auditorio ante lo extraño de sus hipótesis o ante lo arbitrario de sus pesadumbres.

Hombres y mujeres que, sin prefacios y sin vacilaciones, ostentarían con orgullo el sambenito tácito que caracteriza a los alumbrados de Toledo o a los peregrinantes de Santiago de Compostela, esos extremistas de pro que siempre están dispuestos a la hipérbole y al compromiso, con tal de escapar, por fin, de los temores y

de las esperanzas ingenuas que exige la ortodoxia. Hombres y mujeres que aman y, en medio del placentero amor, se olvidan de sus atisigamientos interiores, enriqueciendo con creces su presencia escenográfica, exterior, actuante. Hombres y mujeres que, habiendo creado poesía con su barro propio de humanas criaturas, autopoetizan su imagen histórica y prefiguran el exitoso grabado que cultivó tantos reconocimientos en los monasterios medioevales adonde fue introducido como símbolo de la armonía, y que representa a Caritea, el perfecto amor, apagando el infierno y quemando el paraíso, sin que en ello intervengan -¡para qué!- las mil y una acusaciones ineludibles de sacrilegio e impiedad (183).

V. APÉNDICES.

1. "EL QUIETISMO ESTÉTICO" (TEXTO).

"EL QUIETISMO ESTÉTICO "

[1] Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como arena de un reloj...

[2] Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que condensa en la tela de una araña, en el huso de una vieja, en el vaivón de un candil. Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo.

[3] Toledo es alucinante con su poder de evocación. Bajo sus arcos, poblados de resonancias, se experimenta el vértigo como ante los abismos y las deducciones de la Teología. [4] Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo indico, cuando, dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años. Toledo tiene ese poder místico. Alza las losas de los sepulcros y hace desfilar los fantasmas en una sucesión más an gustiosa que la vida.

[5] La ciudad alucinante ha tenido un artista también alucinante que alumbra como un cirio de cera en esta gran penumbra de piedras góticas: Domenico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes. [6] Parece estremeado por un rezo de brujas. [7] Cuando se penetra en las iglesias donde están sus pinturas, aún escuchamos el vuelo de aquel espíritu bajo las lámparas de los altares, un vuelo misterioso y tenebroso que junta los caprichos del mucíslago y la quietud estática de la Paloma Eucarística. En la penumbra de las capillas, los cuadros dan una impresión calenturienta, porque todas

las cosas que están en ellos han sufrido una transfiguración. Sobre los fondos de una laca veneciana y profunda están los rostros pálidos que nos miran desde una ribera muy lejana. Las manos tienen actitudes cabalísticas, algo indescifrable que enlaza un momento efímero con otro momento lleno de significación y de taumaturgia. Esta misma significación, esta misma taumaturgia tiene el ámbito sepulcral de Toledo. [8] En el vértigo de evocaciones que producen sus piedras carcomidas prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Domenico Theotocópuli.

I. 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 estática.

*

[9] Toledo es a modo de un sepulcro que guarda en su fondo huesos recubiertos con el sórdido jirón de la mortaja, y cuando todas sus piedras se hayan convertido en polvo se nos aparecerá más bello, bello como un recuerdo. Toledo solo tiene evocaciones literarias, y es tan angustioso para los ojos como lleno de encanto para la memoria. En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo. [10] En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra. El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura. [11] Las nociones de lugar y de tiempo se corresponden como valores del quietismo estético. El águila cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaron y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de conciencia. [12] La quietud es la su-

prena norma. [13] Si purificásemos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana sollicitación de la hora que pasa, se revelarían como eternidades. [14] Todas las imágenes del mundo son imperecederas, y solo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras. Con relación a lo inmutable, todo es inmutable, y el alma que sabe hacerse quieta se convierte en centro, de tal suerte que, en relación con ella, todo queda polarizado e inmóvil. El encanto del tiempo pasado está en la quietud con que se representa en el recuerdo. [15] Así, las viejas y deleznable ciudades castellanas son siempre más bellas recordadas que contempladas, ciudades como aquellas desaparecidas hace mil años, las que nunca hemos visto, y las mismas ciudades malditas castigadas y abrasadas por el fuego del Señor.

II. En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo, donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable.

[16] De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela. [17] La ciudad de las conchas acendra su aroma piadoso como las rosas que en las estancias cerradas exhalan al marchitarse su más delicada fragancia. Rosa mística de piedra, flor aromática y tosca, como en el tiempo de las peregrinaciones, conserva una gracia ingenua de viejo latín rimado. Día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas, en el verdor cristalino de sus campos de romerías, con aquellos robles de excavado tronco que recuerdan las viviendas de los ermitaños.

En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña. [18] Sus piedras no exhalan esa impresión de polvo, de vejez y de muerte que exhalan las ruinas de Toledo. En su arquitectura, la piedra tiene una belleza tenaz macerada de quietismo, y las ciudades castellanas son deleznable y sórdidas como esos pináculos de calaveras que se desmoronan en los osarios. [19] Ciudades amarillas, calcinadas y desencantadas, recuerdan el todo vanidad de las cosas humanas. Acaso sus hastiales de adobe tienen las evocaciones de una crónica que en bárbaro latín reza loores de cantos y hazañas de reyes; acaso sus claustros, que se desmoronan bajo el encalado moruno, juntan a la emoción ascética una emoción literaria, pero su ámbito sin resonancias nunca es bello con la belleza de la arquitectura, toda fuerza y armonía, sonoridad y quietud. El romance es lo único que vive con vida potente en el cerco de estas ciudades de adobe, donde solo por acaso se encuentra algún sillar más fuerte que los siglos. [20] Y Compostela, como sus peregrinos de calva sien y resplandeciente faz, está llena de una emoción ingenua y romántica de que carece Toledo. [21] Toledo es en todos sus monumentos la calavera que ríe con tres dientes sobre el infolio de un anacoreta, y dice que todo es polvo. La ciudad castellana, evocadora como una crónica, sabe de reyes y reinas, de abades, de frailes inquisidores y de judíos mercaderes. En Toledo cada hora arrastró un fantasma distinto. Pero Compostela, inmobilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso.

III. Solo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad.

*

[22] Las almas menores son eternas enamoradas de lo perecedero, el movimiento las llama y pone en vela porque siempre es más ágil vertido que la quietud. Así sucede con la estrella fugaz que pasa por el cielo y desaparece, en tanto que la estrella fija permanece perdida en la inmensidad y en el número. [23] La relación efímera de las conciencias con el mundo es como el polvo de los caminos cuando pasan los rebaños, y el arte que engendra tampoco vale más que una ráfaga de polvo. [24] Y acontece, en este sutil adoctrinamiento estético, que lo efímero no sea lo que vuela más ligero en las horas, sino aquello que, aun pasando tardo, apenas labra surco en la memoria. La chispa luce fugaz en el pedernal, y, sin embargo, lo define mejor que la forma, porque va unida a todas las mudanzas y en todas las horas puede brotar. La chispa revela la íntima sustancia.

[25] Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética. [26] Amamos la vida porque sabemos que al final del camino está la muerte, y somos como las sombras de una tragedia, que solo alcanzan plenitud de belleza en aquel gesto que presagia su Destino. Entonces la ráfaga de violencias adquiere la significación de la quietud, porque un instante basta a revelar el sentido inmutable de la órbita. [27] Decía Leonardo que el movimiento solo es bello cuando recuerda su origen y define su término, y lo comparaba con la línea de la vida en los horóscopos. El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas y, al mismo tiempo, nubla

su conocimiento porque presiente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que, al ser advertido, nos llena de perplejidad. [28] Cuando los ojos quieren mirar fuera de la caverna oscura quedan ciegos de luz, divina Cáligo de cuantos alcanzan una comprensión del mundo más allá de la enseñanza temporal y mortal de los sentidos. [29] Como Ireneo Alejandrino, el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los destinos, es sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero.

[30] IV. Para el ojo que se abre en el gnóstico triángulo, todas las flechas que disparara el sagitario están quietas.

[31] En los comienzos de mi iniciación estética solo tuve ojos para gozar y amar el divino cristal del mundo, ojos como los pájaros que cantan al alba del sol. Todas las formas y todas las vidas me decían el secreto inefable del Paraíso, y me descubrían su lazo de hermandad conmigo. Ninguna cosa me era ajena, pero yo sentía la congoja del místico que sabe engañoso su camino. [32] Las horas aún labraban una continua mudanza en mi conciencia, y el alma, eterna peregrinante, se desarraiga del goce que conocía, para buscar un goce desconocido. [33] En esta ansia divina y humana me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida, y fui, en algún modo, discípulo de Miguel de Molinos: De su enseñanza mística deduje mi estética. Yo también quería advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los mañanas. Fue una áspera disciplina hasta encontrar la norma estética sobre el mismo

sendero que conduce a la beata quietud. [34] Estaba solo, sin otra alma que me adoctrinase, y caminaba en noche oscura. Solamente me guió el amor de las musas.

[35] Ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza. En la música y en la idea de esta palabra cristal yo ponía aquel prestigio simbólico que tienen en los libros cabalísticos las letras sagradas de los pentáculos. Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, por darles emoción de estrellas, de fontanas y de hierbas frescas. Como un viejo alquimista busqué el rostro de su inocencia en el espejo mágico, y quise verlas nacer de la entraña del día, rosas delfínicas llenas de luz y llenas de esencia. Me torturé por sentir el estremecimiento natal de cada una, como si no hubiesen existido antes y se guardase en mí la posibilidad de hacerlas nacer.

[36] Fue un feliz momento aquel en que supe purificar mis intuiciones de lo efímero, y gozar del mundo con los ojos divinizados. Igual que en las palabras, escudriñé en las acciones humanas una actualidad eterna, y vi desenvolverse las vidas por caminos sellados como la pauta de las estrellas. [37] En estas horas fue mi maestro Pico de la Mirándola. Iniciado en parte de su ciencia, tuve como dos intuiciones, la mudable de los ojos y otra quieta, que por ser del alma despojaba todas las imágenes de la vana sollicitación de la hora que pasa, y las llenaba de eternidad. [38] ¡Pero cuánta aridez y desgana a lo largo del sendero, antes de poder imaginarse esta vida mía en el conienzo y en el final de las edades separadas por siglos de siglos, y en los dos polos hallarla una! Obseso de aquella ciencia alejandrina, quería descubrir en las cosas el secreto de lo que habían sido, y el secreto de lo que estaban llamadas

a ser, para alcanzar su significado hermético, en la conjunción fugaz que tenían conmigo. Y maceré mis intuiciones con el fervor de descubrir en las formas su razón eterna, y en las vidas su enigma de conciencia. Y un día, por la maravillosa escala de la luz, peregrinó mi alma a través de vidas y formas para hacerse unidad de amor con el Todo. Desde una ribera muy remota contemplé mi sombra desencarnada y conté sus pasos sin eco.

V. Quando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana sollicitación de la hora, se obra el milagro de la eterna belleza.

*

[39] De todas las imágenes entrevistadas un instante a lo largo del camino parece que se han desprendido las divinas sombras ejemplares, y que van con nosotros y que se inclinan para verse en los remansos del alma, como los saucos en las fuentes claras. Y por el hilo sutil de esta mística verdad me vino aquella otra verdad de que ninguna cosa del mundo es como se nos muestra, y que todas encienden su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma. Solo la memoria alcanza a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo. Todo es saber es un recuerdo. [40] El Adán, al morder la simbólica manzana, contaminó de ciencia y de experiencia el immaculado conocer de los sentidos, y desapareció de los ojos aquella visión gozosa del mundo, que aun cambiando bajo los números del sol, era quieta. Antes del pecado, la gracia colmaba las almas, y la vida en sus espejos era eterno renacer, y toda la tierra era Paraíso. [41] Las almas moraban siempre felices en el juicio beato del instante único, siempre cubiertas del rocío de la primera aurora, siempre encantadas ante el nacimiento del mundo. Gracia plena de amor en todos los instantes, por todas las formas y todas las vidas, creaba

al eterno instante. [42] Y ahora, alma mía, solo tienes cinco caminos de tierra por donde volver al goce quieto del mundo, cinco estrellas se encienden sobre ellos, y abren sus círculos en tu noche oscuro; son las cinco rosas de la memoria. [43] Era la intuición un divino cristal, y lo quebró el pecado. [44] Las almas cegaron, y el dolor de la culpa fue conciencia de la hora pasada y conjetura de la venidera. En las mudanzas del mundo solo hallaron los hombres el terror de la muerte. El immaculado conocer de los sentidos se manchó de ciencia y de experiencia, la geomatría lo profanó con sus tres pautas de dimensión: Tres caminos cronológicos, tres modos de la idea. El alma aún quiso volar, redimirse de su hilo de tierra, pero los ojos estaban llenos de sombras, y como habían perdido la gracia estática, no podían volver a sellar en una mirada la intuición mística. Habían de pasar sobre su curva remota, desenvolverla y recordarla, para que la memoria, después de haber aprendido sucesivamente, sacase de sí un círculo de conocimiento. [45] Solo en la suma de todas las miradas puede engendrarse la ideal mirada fuera del Tiempo. [46] Alma mía, dedúcela de ti, vuelve a sellar las tres medidas geométricas en una sola medida, intuición absoluta de la Idea. [47] Las imágenes se suceden a lo largo del camino, pasan como las horas, pero su gesto estático queda reflejado en el fondo de la conciencia.

VI. Para que el recuerdo sea quietud y visión interior, olvidemos los caminos por donde nos llega, como cuando la nave llega al puerto olvida el oficio de la vela y el remo, que amaba decir Miguel de Molinos.

[48] Estos mis ojos de tierra están tristes de mirar y de amar. Yo, sin embargo, cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las he visto. [49] La conciencia, como ha depurado mis intuiciones, me ayuda para este logro, y todas las imágenes que estuvieron un momento en los ojos se aparecen desintegradas de sus cristales, a modo de creaciones innatas. [50] Recuerdo que en aquellos comienzos de mi adoctrinamiento estético, cuando aún caminaba por caminos de pecado, fue tan vivo mi ardor por alcanzar la intuición quietista del mundo, que caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada. Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética, aun cuando no hallé en las artes mágicas el filtro con que hacerme invisible y volar en los aires, como aquella Sor María del Valle y de la Cerda. Teofrasto Paracelso, sin embargo, me enseñó que la mirada mortal es algo tan efímero, que puede comparársela con el punto que vuela, como decía de la línea recta el divino Platón.

2. NOTAS.

NOTAS :

(1)

En uno de sus famosos "Apuntes sobre Valle-Inclán", Alfonso Reyes hace patente la sorpresa que lo invade ante el tema escogido por el escritor gallego para su conferencia en el Ateneo, y aunque admite que España es una nación de "teólogos armados", no puede desperdiciar la oportunidad de reírse un poco a costa de don Ramón, de su preocupación por asuntos caducos y de la manera como demuestra su galantería bradominiana al frente de un auditorio compuesto casi exclusivamente por mujeres. Con el estilo directo y hostigador que lo caracteriza, el mexicano se complace diciendo que Valle "ofrece la teología en bombonera" y que, burlando las cronologías occidentales, hace que su público viva "varios siglos de vida intensa en media hora".

Luego, paladea algunas preguntas verdaderamente punzantes en torno al indudable anacronismo de las ideas valleinclinascas, y después de presentar el retrato impresionista del conferenciante a través de algunos de sus rasgos más visibles, Reyes agrega lo siguiente : "Como esos despertadores que vibran y brincan al disparo de una potente maquinaria, aquel frágil ropaje humano ha vibrado y ha brincado también sacudido por una idea más grande - que él" (Cfr. Alfonso REYES, Tertulia de Madrid, pp. 57-61).

(2)

Convencido precisamente de que lo fundamental en las palabras de Valle no son los pensamientos sino el modo como están aderezados, Alfonso Reyes escribe : "¿Qué nos importa, en efecto, el pretexto estético a que el conferenciante se acoge? Estético tiene que ser siempre su procedimiento, literarias sus alusiones, artísticos sus recuerdos, porque todos hablamos el lenguaje de nuestro oficio. ¿Qué nos importan sus fugaces definiciones del clasicismo, ni qué sentido pueden tener? No es eso lo importante. Tampoco lo es la falsa combinación que ensaya entre dos o tres teorías modernas, y ya viejas, y dos o tres teorías antiguas y eternas. En rigor, lo que nos seduce es el teologismo nativo de su discurso" (Ibid., pp. 57-58). Como vemos, nuestro compatriota no queda conforme hasta que, por medio de la ironía o por medio de la hilaridad, alcanza el objeto de sus comentarios : dejar perfectamente asentado su hechizo, el embrujamiento experimentado ante los manotazos del único brazo de don Ramón, la fascinación que le provocó ese eco panido y ardoroso del hombre del 98. Más adelante trataremos de precisar hasta qué punto es posible hablar en La lámpara maravillosa de esa "falsa combinación" perfilada en la cita anterior.

Por el momento, es conveniente recordar aquí las palabras de Pío Baroja en relación con este mismo problema de la voluntad de estilo en Valle-Inclán. En alguno de sus múltiples testimonios sobre nuestro autor, dice :

"Lo único que yo encontraba extraordinario en este escritor, era el anhelo de perfección que tenía en su obra. Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubiesen estimado más que diez o doce personas, hubiera abandonado las viejas recetas y habría ido a lo nuevo, - aun a riesgo de quedar en la miseria" (Cit. por Francisco PINA, El Valle-Inclán que yo conocí y otros ensayos, p. 28). Es evidente que las palabras de Baroja corresponden a un juicio valorativo de la tantas veces traída y llevada primera época de Valle-Inclán; sin embargo, es muy curioso cómo el observador actual puede insistir libremente en el sentido profético de este párrafo.

No está por demás agregar el comentario que, en torno a la trayectoria estilística de nuestro autor, formula Amado Alonso en uno de sus libros. "En la primera época -afirma- se denuncia una actitud de desdén para la vida, y una intención esteticista, de pintor que echa la cabeza hacia atrás para ver cada pincelada; en suma : de alejamiento y de contemplación en -- perspectiva artística. Con el ritmo encabalgado de Tirano Banderas y del Ruedo Ibérico, hay una complacencia mayor en el estar haciendo que en el haber hecho, un meterse más en la materia vital poetizada, una más cordial participación en el mundo que representa [...] El primer Valle-Inclán recuerda y desarrolla; el segundo vive y actúa" (Cfr. Amado ALONSO, Materia y forma en poesía, pp. 289-290).

Con respecto a esto último, nosotros podemos recalcar el hecho de que no es tanta la diferencia entre la primera y la segunda imagen de Valle--Inclán. En ambas etapas el estilo del escritor gallego es un conjunto coherente, a pesar de la leyenda y a pesar del mito. Los recursos literarios que lo caracterizan difícilmente pueden ser aislados de los elementos externos que circunscriben el arte de don Ramón, sean históricos o culturales. La intención esteticista no lo abandona jamás, así como tampoco huye de su existencia teatral el prurito dramático que lo convierte en la estrella del espectáculo madrileño de 1900.

(3)

A. REYES, "La parodia trágica", en Loc. cit., p. 8'

(4)

Varios estudiosos de la obra valleinclaniana han tocado el ambiguo problema de la actualidad o el arcaísmo del pensamiento de Valle al analizar las piezas dramáticas, los poemas y las novelas que más los cautivan o que más llaman su atención. Sin embargo, nadie al parecer ha hecho este intento al leer La lámpara maravillosa. Por eso, los más de los ensayos o los comen-

tarios ocasionales que se han escrito sobre este libro, lo consideran como la poética del autor o, en defecto, como el manifiesto del Modernismo.

No podemos negar el estrecho parentesco que existe entre los postulados artísticos de la obra que nos ocupa y las posibilidades que componen la estética rubendariana. Muchos son los autores que, en forma paralela, estudian los casos concretos del escritor español y del poeta nicaragüense, tanto en razón de su famosa amistad como a causa de la semejanza física y metafísica de sus gustos, sus preferencias, sus angustias y sus pesadumbres. - Además, existen numerosos testimonios escritos de las opiniones que, mutuamente, les producían sus figuras, igual de relevantes. Rubén Darío, por ejemplo, refiriéndose a los renovadores españoles de la literatura, comenta lo siguiente : "Los que son tachados de simbolistas no tienen una sola obra simbolista. A Valle-Inclán le llaman decadente porque escribe en una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal" (Cit. por Ricardo GULLÓN, Direcciones del Modernismo, p. 22). Más adelante, este mismo crítico enfrenta las dos siluetas y, entre otras observaciones sobre los caracteres modernistas de ambos poetas, escribe : "El caso de Valle-Inclán ofrece en su diversidad algunas sorprendentes analogías con el de Rubén Darío, pues don Ramón incorporó también su exotismo -mejicanista- y su ingenismo -galaico- a una visión del mundo, cuya innegable autenticidad se impone a través de la distorsión causada por la voluntad caricaturizante de quien pretendió fundir en el reflejo de la realidad la crítica y el comentario de ella. Esa compleja integración y cuanto significa se ven mejor en Valle, porque acontece en la novela; ésta, a causa de sus dimensiones, permite ver el fenómeno con perspectiva más amplia que la poesía lírica" (Supra, p. 110).

Por su parte, Juan Ramón Jiménez formula la siguiente afirmación : "Los poetas que empezaron a seguir a Rubén Darío fueron primero Villaespesa y Valle-Inclán (La marquesa Rosalinda). Manuel Machado, también" (Cfr. - Juan Ramón JIMÉNEZ, El Modernismo, p. 157).

En los prólogos que encabezan las ediciones de Los raros (1896) y Cantos de vida y esperanza (1905), Rubén Darío se proyecta magníficamente como el creador que quiere atestiguar una serie infinita de transposiciones y de amalgamas humanas y superhumanas y, entre otras liviandades, entre otras premuras, siente la necesidad de argumentar su teoría de que el arte es una religión de la que todo modernista se siente misterioso sacerdote. El arte es la vida misma y, con arreglo a él, hay que vivirla. A este respecto, podemos apuntar entre sus aspiraciones la pasión del arte, el reconocimiento de los jerarquías intelectuales, el desdén por lo vulgar y la belleza como dogma único, casi teologal.

Dentro de tales exigencias, se deben transcribir las palabras introductorias a Cantos de vida y esperanza : "Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte es siempre el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, - apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia" (Cfr. Rubén DARÍO, Cantos de vida y esperanza, p. 9).

En cuanto a don Ramón, al igual que el padre del Modernismo, también llega a considerar el arte como una religión y, además, buscando una faceta original para este tópico introducido a la poesía por los simbolistas franceses, siente incluso la obligación de parodiar esta creencia, sobre todo cuando - vemos que sus actitudes personales no corresponden a una especulación filosófica sombría del mundo, sino a una aspiración de reencuentro con la verdadera vida (Vid. Pedro DÍAZ ORTIZ, "Valle-Inclán y el teatro contemporáneo", p. 449). De ahí que el humor imposible y la desacralización radical se constituyan en la unidad interior con que se enlazan la obra inicial del escritor y la última novela de El Ruedo Ibérico. Valle es, después de todo, buscador de facetas originales por antonomasia, así que nuestra sorpresa ante su imagen camaleónica está bastante bien fundada. Uno de los periodistas que - comentan su descenso en marzo de 1936, anota lo siguiente en el ABC de Madrid: "Vivió casi exclusivamente para la tarea de ser un divo. Usó todos los reclamos imaginables y físicamente era ya una especie de cartel de propaganda, mediante aquella figura que supo componerse a fuerza de talento teatral, con aquellas barbas inverosímiles, aquellas gafas impresionantes, y después sus fantasías, sus salidas de tono, sus paradojas e intemperancias; su modo de estar en el café y en la calle como un histrión fantástico que convierte la vida en escena, y él quiere ser el único protagonista" (Cfr. José M. SALA-VERRIA, "Paralelismo literario", en ABC (Madrid, 9 de marzo, 1936), p. 3).

Como podemos advertir, don Ramón no es un pesimista, pero éste de ninguna manera quiere decir que su figura se yergue, contra el viento y contra la marea, en medio de un optimismo reaccionario. A lo sumo, el escritor gallego es -como veremos más adelante- el eterno discordante que sueña con Veracruz, y que pretende fundir el pasado y el presente de un país bárbaro que, desde antiguo, se ha empeñado en mantener vivas ciertas leyendas.

En relación con esto último, nosotros hemos visto La lámpara maravillosa como el producto "solitario" o "malherido" de un escritor que se ha obstinado en no hacerle el juego a la España oficial de los señoritos y los espado-nes, a la literatura industrial o a los muscos del arte, donde tejen sus quimeras y sus desquiciamientos las leyes de la inutilidad y la deshumanización. Así, pues, con esta obra, Valle-Inclán une sus propósitos a los de Cajal y, constricto ante la realidad dolorosa de una nación en la que no puede vivir

el hombre que piensa y que pretende actuar de una manera distinta a los cánones generales, se decide a salir, teóricamente, de esa España atávica en donde el intelectual es un ave rara y el analfabetismo limita sus posibles aportaciones en el terreno del arte o en el de la ciencia, y, de este modo, parece anticiparse a los escritores que salen al exilio cuando finaliza la Guerra Civil, si bien su refugio no es terrestre sino más bien cósmico.

Por eso, estamos de acuerdo con García Pavón, otro de los críticos de don Ramón, cuando afirma : "Valle-Inclán no fue un adelantado, un precursor; fue un ser enteramente aparte. No apareció como guerrero que desea quemar los repulidos moldes de su tiempo y reposar clásicamente en la próxima curva del calendario. Su teatro nació en punta para todos los tiempos. Desgarrón en los cielos de la literatura ibérica que ninguna generación sabrá zurcir del todo. Se comprenderán, hasta el último rincón, su ideario -no demasiado complejo- y estética. Se glosarán hasta enterrarlos en un panteón de tesis doctorales, pero su giro solitario y malherido nunca cabrá del todo en los escenarios, ni en la mentalidad formalista del común de las gentes" (Cfr. Francisco GARCÍA PAVÓN, "En el tinglado de la eterna farsa", p. 40).

Y aunque estas palabras están enfocadas hacia la producción dramática de nuestro autor, es indudable que pueden hacerse extensivas a la mágica linter-
na que nos ocupa.

(5)

Véase el apéndice "Bibliografía selecta de Valle-Inclán", al final de nuestro trabajo. Allí, hemos incluido los estudios fundamentales sobre la "Generación del 98", los ensayos enfocados en forma particular a don Ramón e, igualmente, los artículos publicados en ocasión del primer centenario de su nacimiento, y que aparecieron tanto en revistas como en volúmenes especialmente dedicados a homenajear a nuestro autor.

(6)

No deben sorprendernos los elementos gnósticos y vanguardistas en La lámpara maravillosa, de Valle-Inclán, ya que, instalándose en las perspectivas que sigue la literatura contemporánea, a pesar de su extrañeza, y como otros escritores de su época, don Ramón elabora intrincados argumentos para disponer, a su antojo, del tiempo.

Ciertamente, esta actitud no es más que la forma de rebelión y defensa contra una entidad que puede ser observada tanto desde puntos de vista ortodoxos (el tiempo progresivo de la religión cristiana) como desde puntos de vista heterodoxos (el tiempo cíclico de las sectas afitas, basilidianas, valentinianas o marcionitas). Valle rechaza la perspectiva temporal del cris-

tianismo y, en mayor o menor grado, a lo largo de su producción favorece la tortura existencial de los gnósticos. Está convencido plenamente de que los momentos más pequeños encierran la eternidad o, en términos mucho más precisos, de que lo eterno engendra a lo temporal. También, es sabedor de que el tiempo puede refutarse y, en el último de los casos, transferirse a un nivel mucho menos importante que el de la posible linealidad cronológica que el mundo occidental le ha adjudicado en forma sistemática. Así, pues, todo en Valle está visto a través del mismo cristal desquiciado que sirve de marco de referencia a la inquietud, al desasosiego, al sentido de la inseguridad y al radicalismo metafísico que caracteriza a algunos escritores del siglo XX, tales como Thomas Hardy, William Yeats, Franz Kafka, Albert Camus, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, y otros. En todos ellos sobresale cierta desconfianza fundamental hacia los ordenes creados en la finitud o en el optimismo inconsciente. Los valores tradicionales -y aquí queremos hacer especial énfasis-, una vez rehusadas y trascendidas las barreras de la cronología progresiva, pueden ser destruidos y despreciados aunque para ello el artista tenga que acudir a algunas posturas extremas como la desesperanza, la angustia, e esnobismo, el exotismo, el indigenismo, el terror o la blasfemia.

Henri-Charles Pulch, uno de los estudiosos mayormente obcecados de la influencia que tiene lo arcaico en lo moderno, ha llegado a afirmar, por ejemplo, que el poeta de nuestros días y el gnóstico del siglo III d. de C. pueden aceptar, casi por igual, la eterna condena de la regresión circular porque -con tal de huir de ese movimiento irreversible hacia el Apocalipsis-, e tan dispuestos "a pasar de prisión en prisión en el curso de un largo ciclo de reencarnaciones". El tiempo deja de ser, para ellos, todo lo que seguirá siendo para el resto de las gentes: "una mentira, una irrisión, una extravagancia, una servidumbre, una perversidad, una miseria, una refriega, un exilio" (Vid. Henri-Charles PULCH, "Gnosis and Time", en Man and Time, New York, The Brokaw Center, 1957, 325 pp. / pp. 64 y ss.). Por otra parte, este mismo problema se plantea cuando analizamos las coincidencias existentes entre los diversos modos de entender el tiempo en los miembros de la Generación del 98. Si Unamuno ve en la intrahistoria o tradición eterna lo que él llama la "madre del ideal" y la vena soterránea de que emergen todos los "ideales históricos" de los seres humanos, Valle-Inclán, en suma, puede decir que el secreto del futuro se guarda en el pasado y que la belleza suprema se alcanza evocando lo antiguo y, a la vez, creando formas artísticas nuevas (Vid. Pedro LAIN ENTRALGO, La Generación del 98, p. 106).

Dentro de este mismo terreno es interesante deslindar cómo el hechizo de la heterodoxia, en el paso del siglo XIX al XX, no sólo se adueña de algunos poetas franceses y españoles, sino también de algunos poetas ingleses, contemporáneos de Valle, como es el caso de William Butler Yeats (1895-1930).

Nacido un año antes que nuestro autor y muerto un poco después, Yeats - guarda con Valle-Inclán numerosas similitudes caracterológicas en cuanto a esa postura rebelde que ambos adoptan, en un momento dado, tanto en el terreno artístico como en el religioso. Al igual que el escritor gallego, Yeats comienza a hacerse popular en la última década de la centuria decimonovena y, posteriormente, logra la fama como productor de piezas dramáticas, si bien es cierto que su culminación la constituye su obra lírica.

Pero lo que queremos hacer destacar no es el paralelismo formativo o bibliográfico de estos dos autores, sino cómo en ambos existe la idea de una especie de "religión estética", a la manera de algunos poetas subterráneos como Baudelaire y Rimbaud.

Según parece, William Yeats odia la ciencia victoriana, se mofa del aparato burocrático de la decadencia inglesa y lucha en forma denodada contra el cristianismo ortodoxo, al cual llega a considerar imposible e ineficaz, de la misma manera como Valle habrá de llegar, con pensamientos gemelos, a la bagatela, al esperpento y a la caricatura de los valores tradicionales de la España católica, fea y sentimental. "Su lectura de Blake -dice uno de los últimos críticos del poeta inglés- combinada con otros impulsos que avivaban su interés místico, lograron que Yeats se dejara llevar muy pronto por la búsqueda de la verdad y del orden en cada tipo de especulación no-ortodoxa, desde la teosofía hasta el neoplatonismo. Eventualmente, Yeats hizo contacto con la que habrá de ser llamada la tradición del misticismo heterodoxo, la cual tiene una larga historia en Europa, y asimismo un conjunto acordado de símbolos, recopilados en el neoplatonismo, la cábala, el rosacrucianismo, la teosofía, y otros sistemas que el propio Yeats exploró con deleite" (Cfr. David DAICHES, A critical history of english literature, p. 1127).

(7)

Para una comprensión más profunda de los acontecimientos biográficos que vive Valle-Inclán en los años de la Primera Guerra Mundial, época en la que el Modernismo se diluye en sus últimas manifestaciones o etapas, y época también en que se echa a andar la maquinaria de la mágica linterna que nos alumbraba, se pueden leer los capítulos "Retorno a Galicia" y "La primera conflagración y su postguerra", en el estupendo libro de Almagro (Cfr. Melchor FERNANDEZ ALMAGRO, Vida y literatura de Valle-Inclán, pp. 153-177).

(8)

"Las tumbas francesas y las alemanas están cavadas a la par" (Ramón del VALLE-INCLÁN, La media noche, visión estelar de un momento de guerra, p. - cc).

(9)

Palabras registradas por Alfonso Reyes según un comentario verbal del propio don Ramón (Cit. por William L. FICHTER, Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, p. 10).

(10)

En este sentido, Valle-Inclán hace hincapié en las pretensiones gnosticistas que lo embargan y que, en su concepto, sólo se hacen accesibles a un grupo elitista y exclusivo de "neumáticos" u hombres espirituales que se autodenominan "conocedores", y que se alejan de las masas a la manera de los románticos.

Sin embargo, el escritor gallego no tiene más remedio que aceptar y confesar, en un momento dado, el fracaso inevitable, toda vez que el objetivo no era del todo metafísico, sino casi material. Había querido tener una visión astral, ubicua, abierta, de la guerra y, sin más, lo único que le había producido su visita a las trincheras francesas era una aproximación terrena, limitada, temporal. Dice : "Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga indica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un baluceo del ideal soñado. Volveré a Francia y al frente de batalla para acendrar mi emoción y quién sabe si aun podré realizar aquel orgulloso propósito de escribir las visiones y las emociones de Un día de guerra" (Cfr. R. del VALLE-INCLAN, op. cit., p. 8).

Como puede observarse, el autor escoge otra vez la vía del optimismo, no obstante la derrota planteada en términos desastrosos. Es sabedor, quizás, de la teoría gnóstica que habrá de desarrollarse después y que, ya bien entrado nuestro siglo, precisa en uno de sus cuentos Jorge Luis Borges.

Según este escritor argentino, en la perspectiva gnóstica no hay méritos morales o intelectuales ; de este modo, todos los actos de los hombres son justos per se. "El pecador -dice- tiene la licencia de convertirse, con el tiempo, en santo. Lo falso, puede ser verdadero; lo oculto llega a conocerse y los conceptos encerrados en las palabras bondad o perversidad, cesan sin remedio" (Vid. Jorge Luis BORGES, El Aleph, pp. 10-11).

Por otra parte, Gonzalo Robejano soluciona desde el punto de vista histórico el crucigrama de vacilaciones y extremismos que acosa a los escritores españoles de 1900. Fija su atención en las causas económicas, sociales, políticas y culturales que originan la actitud antiburguesa de los hombres del 03 y, en seguida, pasa a explicar las consecuencias artísticas que se produ-

cen cuando los más de ellos se adhieren al ideario de los antirrealistas - franceses (parnasianos, simbolistas, egotistas y decadentes). Ante un valle de números y especulaciones mercantiles, el poeta ve la necesidad de regresar al antiguo concepto lacrimoso y humano del bíblico valle de Josafat. Viven el instante, pasan de la oscuridad a la celebridad, o viceversa, pero nunca se anclan en la medianía de la clase burguesa a la que pertenecen y que hace del ahorro la virtud capital de su ética. Prefieren -para singularizarse y reafirmarse- acentuar las cualidades extremas como la extravagancia y la negación. "Aristocratizantes son casi todos los modernistas -dice-; anarquistas, casi todos los del 98. Los unos se creen mejores; los otros se creen únicos. Y como el creerse mejor y el creerse único son variedades positivas de una misma negación -no querer ser iguales-, bien puede llamarse a todos anarcoaristócratas, enemigos natos de toda nivelación" (Cfr. Gonzalo SOBEJANO, " 'Épater le bourgeois' en la España literaria de 1900", p. 209).

El artículo de Sobejano es un estudio completísimo de la influencia artística y doctrinaria que tiene en España la frase que le da título al mismo y, además, presenta una lista esclarecedora de todos los autores que, de una u otra forma, trataron de probar la ambrosía "anarcoaristocrática" de poder - aterrar, asustar, atolondrar, despatarrar o pasmar al burgués, aun sin habérselo propuesto.

Bajo tales condiciones, Valle-Inclán se deja llevar en forma placentera por esa voluntad sistemática y activa que invierte los valores de la sociedad anquilosada y tanto escandaliza a la burguesía, sobre todo cuando tiende a demoler los principios cristianos en que se asientan las costumbres morales o estéticas del europeo medio, de Balzac a Galdós.

Más adelante habremos de profundizar en las fórmulas artísticas que emplea don Ramón para llevar a cabo la eliminación y la sustitución de esa moralina o supervulgarina que mina las instituciones y propicia la cursilería, y que tan bien supo caracterizar Unamuno con estos términos. Entre otros recursos igualmente valiosos, Valle utiliza, personalmente, una mezcla blasfema de --misticismo y carnalidad que, en mucho, recuerda los desplantes de Zaratustra (Vid. G. SOBEJANO, *Ibid.*, p. 211).

A manera de colofón, queremos registrar, por último, algunos comentarios de Vicente Lloréns en torno a las semejanzas y las diferencias que existen, de hecho, entre los hombres del 98 y los de la generación anterior, considerando a Benito Pérez Galdós en el vértice de sus disquisiciones. "En su seneectud -afirma- Galdós coincide, pues, con los entonces jóvenes escritores del 98 o sus epígonos, al condenar la España de la Restauración principalmente por su estancamiento y vacío, por su falta de energía creadora. Pero como sucede en otros casos, la coincidencia es más bien tangencial. En su concep-

to dinámico, creador, de la vida y de la política, Galdós no recibió, que yo sepa, el menor impulso nietzscheano [..] Otra de las lacras de la Restauración, a juicio de Galdós, fue su renaciente clericalismo. Aspecto, dicho sea de paso, apenas mencionado en su crítica de la Restauración por los escritores del 98. Y es que la Generación del 98, aunque más decididamente opuesta al catolicismo, y quizás por esta misma razón, es menos anticlerical [..]

Toda visión de Galdós adquiere inmediatamente configuración humana. La vida y el mundo se ofrecen a sus ojos en forma personal. Por eso la naturaleza está ausente en su obra literaria, y no es éste uno de sus menores contrastes con Baroja y la neorromántica generación del 98" (Cfr. Vicente LLORENS, Aspectos sociales de la literatura española, pp. 116 y ss.)

De todo este aparato caracterológico de la época del cambio de siglo nos interesa destacar los conceptos que tienen algo que ver con nuestro autor : extremismo estético, anarcoaristocracia, anticatolicismo y neorromanticismo.

(11)

Vid. Harry SLOCHOWER, "El caos de las normas de nuestra cultura de guerra", Ideología y literatura, pp. 13 y ss.

(12)

Como lo exigían las pretensiones astrales y totalitarias del acto - creador en Valle-Inclán, ambos libros ostentan el subtítulo siguiente : Visión estelar de un momento de guerra. Antes apuntábamos con detalle cual es el resultado de esta tentativa formal y conceptual.

(13)

Es éste uno de los pasajes amables e irónicos con que Almagro adereza su libro sobre Valle-Inclán. Dice así : "Una vez le confunde alguien con el general Gouraud, que también es manco" (M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., - p. 169).

(14)

VALLE-INCLÁN, Ramón del, La lámpara maravillosa, en Obras Escogidas, t. I, Tról. de Gaspar Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1974, 1214 pp. (Biblioteca de Autores Modernos), pp. 519-596. En adelante, todas las citas al libro que nos ocupa habrán de remitirnos a la presente edición.

(15)

Henry Bergson ha publicado ya para entonces varios artículos sobre el humor. Según él mismo anota en el prefacio de La risa, su preocupación por el estudio sistemático del tema se desarrolla ampliamente antes de que el siglo XIX llegara a su fin. "Este libro -advierte- comprende tres artículos sobre la Risa que antes habíamos publicado en la Revue de Paris /^{1º} y 15 de febrero, y ^{2º} de mayo de 1899 /⁷. Nos limitamos en esta ocasión a reproducir nuestros artículos agregando simplemente una lista de los principales trabajos sobre lo cómico aparecidos en los últimos treinta años" (Cfr. Henry BERGSON, La risa, p. 401).

Ante tal afirmación, cabe preguntar ¿habían llegado esas publicaciones a manos de don Ramón?

Por otro lado, es conveniente recordar la suerte bipolar que corre el asunto de la risa a través de la historia : mientras que en la tradición grecolatina existe la seguridad de que es un don divino, ofrecido al hombre junto con la razón y junto con el espíritu, en el cristianismo primitivo, por el contrario, destaca la condenación unívoca de lo cómico, siendo reprimido al igual que los mimos, las gesticulaciones y las burlas, fenómenos considerados como meras emanaciones del demonio.

Ya es un lugar común decir que hay que esperar hasta que, a fines de la Edad Media, se inicie el proceso de debilitamiento de las fronteras rigurosas entre la cultura cómica inferior y la seriedad intelectual de la gran literatura escolástica, levantada junto a los gigantescos monumentos escriturarios de los Padres de la Iglesia. Sin embargo, a pesar de tal cliché, resulta igualmente interesante recordar que es en este momento cuando es en este momento cuando aparecen, simultáneamente, el estallido de las carcajas y la difusión del Renacimiento a nivel europeo. Y nada importa que, pocos lustros después, con el advenimiento de la filosofía racionalista de Descartes, la estética del neoclásico o la estabilización de los regímenes monárquicos absolutistas, vuelvan a surgir el tono serio y la verdad autoritaria. El siglo de Rabeláis ha de ser, por fortuna, de una forma o de otra, el siglo de la risa (Cfr. Nijail BAJTIN, "Rabeláis y la historia de la risa", La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, pp. 59 y ss.) .

Dentro de tales perspectivas, Valle-Inclán se aventura en el espacio irrisorio y ambiguo de la "tradición de lo nuevo", el cual aparece dotado de una esencial ambivalencia en el terreno estético y en la estructura total de las relaciones sociales, sobre todo cuando la protesta y la degradación de los valores progresistas por el humor mantienen un cierto carácter opositor (Vid Edoardo BANGUINETI, Nor una vanguardia revolucionaria, pp. 18 y ss.) . Esta es la postura que sostienen, después de todo, los que fueron -momentánea o duraderamente- grandes opositores de la ortodoxia cristiana en la antigüe-

dad o grandes burladores de la ideología superior en la época de las Reformas, las Contrarreformas y los Humanismos: Zoroastro, Luciano de Samosata, Aulio Gelio, Macrobio, Boccaccio, Ronsard, Rabeláis, Lutero, Cervantes, Quevedo y Mateo Alemán.

(16)

Para los antecedentes históricos y culturales que habrán de fundamentar las bases ideológicas y los recursos formales de la Generación del 98 es necesario leer las notas introductorias que presenta Juan López-Morillas en su libro Hacia el 98 : literatura, sociedad, ideología. Según la tesis central de este autor, la "crisis de la conciencia española" se produce durante los treinta años que van de la Revolución de Septiembre al conflicto del 98. Y agrega : "Más aún, creo que muchas de las actitudes que se juzgan privativas del 98 son meros predicados de esa crisis y, por consiguiente, inteligibles sólo con relación a ella" (Cfr. Juan LÓPEZ-MORILLAS, op. cit., p. 7). Páginas adelante, para ejemplificar mejor el problema, nos presenta el rebote que tiene que ejecutar la novela burguesa al pasar de "narcótica y evasiva" a "inquietante y problemática", y nos ofrece, a manera de comprobación, los tránsitos que practican concretamente Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán.

Nosotros podemos recalcar, aquí, las palabras de Sobejano en torno al hecho de que incluso la escritora gallega, hundida en sus afanes naturalistas y en sus palpitantes quimeras, se interesa en utilizar en alguno de sus libros los trastocamientos del demi-monde zolesco o baudelaeriano hablando de "almas complicadas, pueriles y pervertidas, misantrópicas y candorosas, modernas y bizantinas; nunca almas panzudas de burgueses" (Cit. por G. SOBEJANO, op. cit., p. 197).

(17)

Carlos Blanco Aguinaga también llevó atrás el problema de España y, al estudiarlo en sus orígenes, encuentra algunas respuestas bastante reveladoras en torno a las causas históricas de la marginación inevitable del país de los toros y las panderetas con respecto a la Europa cosmopolita y esnob. "Es hora ya de que nos enfrentemos -advierde-, por lo pronto, a la tan traída y llevada tesis de que la 'originalidad' de España reside en que, a partir del siglo XVI triunfó la 'idea' sobre la 'materia' " (Cfr. Carlos BLANCO AGUINAGA, Juventud del 98, p. 15).

Igualmente, este autor señala y confirma el carácter francamente deformado de la situación española en 1900, y termina diciendo lo siguiente : "España entra en la faz imperialista como potencia de segundo orden continentalmente

colonizable y característicamente satisfecha de la participación mediatizada e imitativa, según se revela en las modas y las copias urbanísticas de una burguesía supeditada a los designios de las inversiones extranjeras. 'Deformación grotesca' de Europa, diría Valle-Inclán muy justamente" (Supra, pp. 34-35).

No está por demás recordar el idealista exotismo que domina los termómetros creativos y volitivos del Modernismo y de otras pesadumbres estetizantes. Hay un texto de Ricardo Gullón que, indudablemente, nos ayudará a hacerlo : "La magia, como es natural, opera lo mismo sobre el hombre de la otra orilla y en igual -aunque contraria- dirección. En el europeo como en el americano, idéntica necesidad de encontrar, si no la ciudad de Dios, sí la ciudad de la belleza. El ciudadano de Nuremberg o el de Coimbra revivirán - el mito chateaubrianesco de las Américas como Arcadias posibles. Si Julián del Casal soñó en París, Rimbaud lo hizo con 'increíbles Floridas'; si Larreta con Ávila, Valle-Inclán con Veracruz... El poeta vive en la realidad y se nutre de cuanto en ella crece; si la niega es por no encontrarla según la desea, por hallarla desustanciada, exhausta, sin vitalidad... Antes que aceptar el simulacro, lo ficticio, señalará las limitaciones completando la creación en su obra personal" (Cfr. R. GULLÓN, Direcciones del Modernismo, pp. 102-103).

(18)

Ejemplos citados también por Blanco Águinaga cuando analiza tanto la incipiente apertura de España en el Siglo de Oro como la voluntad de dominio y cerrazón, anverso y reverso de una realidad siempre la misma (C. BLANCO AGUINAGA, op. cit., pp. 9 y ss.)

(19)

VALLE-INCLÁN, Ramón del, El marqués de Bradomin, en Obras Escogidas, t. II, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1974, 1300 pp. (Biblioteca de Autores Modernos), p. 379

(20)

Más adelante ahondaremos en los aspectos históricos y doctrinarios de la antigüedad gnóstica y los movimientos literarios de vanguardia. Por lo pronto, es bueno recordar aquí las palabras de Octavio Paz en torno a la estrecha relación existente entre lo antiguo y lo moderno, es decir, en torno a la paradoja donde se fundan el arte y la poesía de nuestro tiempo: "Lo viejo de milenios -dice- también puede acceder a la modernidad : basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungi-

do por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un - pasado : es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante... los productos del arte - arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben con naturalidad en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad" (Cfr. Octavio PAZ, Los hijos del limo, Del romanticismo a la vanguardia, p. 19).

Por otro lado, Ramón J. Sender sugiere la idea de que la obra de Valle-Inclán es una especie de reinstalación en algunos núcleos primigenios de la - creación, cuando el hombre todavía no se ha enfrentado al progreso tecnológico, a la compraventa de ideales, a la especulación del dinero o al radicalismo estético. "Su admiración -escribe- era para el hombre desprovisto de circunstancias adjetivas. Sus héroes no tenían entorchados y cuando los tenían (Tirano Banderas) eran de oropel. Sus santos lo eran al margen del altar y de la ortodoxia, como en Flor de santidad. También sus poetas carecen de aureola y de ornamento, como Max Estrella de Luces de Bohemia " (Cfr. - Ramón J. SENDER, Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia, p. 12).

Todo se soluciona, al fin y al cabo, en el terreno del arte, en esa ladera oriental u occidental, católica o gnosticista, que se finca en la estética fe de los desvelos demiúrgicos y que constituye la base de la realidad verdadera en cualesquier creación literaria, presente, pretérita y futura. Unamuno, en relación con esto último, hace notar lo siguiente : "La realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparenticiales; los gigantes eran numéricos, sustanciales. El sueño es el que es vida, realidad, creación. La fe misma no es, según San Pablo, sino la sustancia de las cosas que se esperan, y lo que se espera es sueño. Y la fe es la fuente de la realidad, porque es vida. Creer es crear" (Cfr. Miguel de UNAMUNO, Tres novelas ejemplares y un prólogo, p. 212).

(21)

Carlos MARX, Manuscritos económico-filosóficos de 1844, trad. de Monteslao Roces, en Carlos MARX y Federico ENGELS, Escritos económicos varios, México, Edit. Grijalbo, 1967, pp. 115-116

(22)

Muchos son los autores que achacan a don Ramón ser el creador y el protagonista de su propia leyenda. Para todos ellos resulta obvio que el escritor español no tuvo empacho en autoridiculizarse o autodivinizarse con la misma facilidad, según los diversos estados de ánimo, las circunstancias ex-

ternas, los planteamientos morales o los objetivos artísticos que, de una u otra forma, acometieran al demiurgo en el proceso de la creación literaria.

Hay por allí alguien que, no conforme con esto, agrava la situación habiendo incansablemente de las máscaras que Valle se coloca bajo el imperio de la fatalidad. Esta misma persona ha llegado a decir, incluso, que nuestro autor, al igual que el Dr. Víctor Frankenstein, fue víctima de su propia creación y tuvo que ser el personaje dramático de un cúmulo de "extravíos" (Vid. Ramón MARTINEZ-LOPEZ, "A portrait of Valle-Inclán", pp. 13-14).

(23)

Para los aspectos históricos y documentales de algunos de los personajes más importantes dentro de la política, la economía y la cultura en el período donde se desarrolla la vida de nuestro autor, hemos consultado el libro de Manuel Ferrandis y Caetano Beirao, Historia contemporánea de España y Portugal, y el de Luis Pericot García, et. al., Historia de España, t. V : La Casa de Borbón, y t. VI : Época contemporánea. Curiosamente, hay en este último autor un comentario a Valle en el que se hace destacar cómo nuestro autor realiza "un esforzado bucear en la materia española" (Supra, t. V, p. 447).

(24)

Piero RAFFA, Vanguardismo y realismo, p. 42

(25)

Las tres primeras personas apuntadas en este párrafo reaparecen, como es bien sabido, en varios libros de Valle-Inclán. El cuarto personaje pertenece exclusivamente a Divinas palabras. Y en conjunto, pueden ejemplificar en cierto sentido el tránsito que sufre Valle desde la etapa modernista de -- las Sonatas hasta la época grotesca de los Esperpentos.

(26)

A la pregunta : ¿Cuál es la tarea de nuestros escritores? Valle responde, hacia 1970, unas palabras bien curiosas, sobre todo si tenemos en cuenta la fiebre estilística --y más bien estética-- que parece haberlo acompañado siempre y que, en términos generales, constituye el múltiple común de los miembros de la Generación del 98. "No es el arte --afirma--. Nuestro deber no es cultivar el arte ahora, porque es inhumano y miserable estar jugando en estos tiempos. El primer objeto debe ser provocar un acercamiento a la justicia social" (Cfr. Entrevista Ramón del VALLE-INCLÁN- Cipriano RIVAS CHERIF, en El Sol, Madrid, septiembre 3, 1970, p. 7).

En relación con esto último, es imprescindible llegar a un acuerdo respecto a las diversas maneras como Valle ha querido utilizar el atinado recurso de la desacralización por medio de la bagatela o del esperpento.

Es cierto que, con La lámpara maravillosa, Valle-Inclán realiza una especie de caricatura de la religión católica, pero también es verdad que esta implicación burlesca de los valores dogmáticos o litúrgicos de la Iglesia, no impide la elaboración paralela de una mofa similar en el campo de la filosofía. Así, es seguro que el escritor gallego conoce el hecho de que el krausismo español no es más que la negación del período Ilustrado de las letras peninsulares y, en este sentido, puede imitar con toda calma la postura doctrinaria favorita del siglo XIX, tratando de hacer mayormente evidentes sus anacronismos y sus tanteos por revivir las más viejas caducidades ideológicas o formales. Si los hispánicos discípulos de Krause (Giner de los Ríos, Canalejas, Pi y Margall, Castelar, Salmerón, Sanz del Río, y otros) se toman muy en serio el movimiento de renovación espiritual que promueven y que ejerce poderosas influencias en la educación y en la política nacionales durante la segunda mitad de la centuria, a través de la Escuela Libre de Enseñanza, Valle, contrastando, toma sus prevenciones y considera sus propios recursos con humor. Al igual que ellos, viaja al pasado y se instala en un adánico territorio, pleno de idealidades y somnolencias, sólo que, en contra de los métodos krausistas, nunca hace que lo arcádico se constituya en mera falsificación. De este modo, Valle enfoca la burla hacia su propia persona, se incluye en el proceso literario como parte integrante de la bagatela y, en cierto sentido, busca también el valor intrínseco que supone la autocrítica.

A diferencia de aquellos intelectuales despistados, Valle-Inclán es, a un tiempo, sujeto y objeto de la inversión. No conformándose con retrotraer algunos factores arcaicos, pugna por trascenderlos o enriquecerlos, y los emplea para provocar nuevas emociones, muchas veces de signo contrario al original. El elemento personalista es determinante, sobre todo cuando intervienen las obsesiones filosóficas y religiosas que caracterizan el pensamiento valleinclanesco.

Esto último nos ha hecho recordar unas palabras reveladoras de Bergson sobre el papel que juega lo cómico cuando se hace la distinción obligada entre lo utilitario y lo artístico, y más exactamente, cuando el demiurgo desdobra su imagen a través de la creación estética, alcanzando la misma categoría artística de ésta. Dice el autor en cuestión: "La risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue (de modo inconsciente y aun moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general. Sin embargo, lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el pre-

ciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conversación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte" (Cfr. H. BERGSON, op. cit., p. 413).

La misión intelectual que propone el oficio de valleinclanizar es, pues, la misma que desempeña el miembro inconforme de la burguesía cuando, a través de la rectificación crítica, destruye construyendo. Así, Valle traza con minuciosidad las líneas de su trabajo caricatural y, en mayor o menor grado, bosqueja igualmente la meta grotesca que, de manera constante, tiende a reflejar lo mismo verdades sociológicas que realidades individualistas. El burgués mediocre de las últimas décadas del siglo XIX puede ser escarnecido y, a un tiempo, el género esperpéntico no corre el riesgo de ser considerado pura elaboración literaria.

El esperpento es, después de todo, "una doctrina, un modo de vida, y más que un ejercicio estético, la circunstancia de una experiencia inquietante" (Cfr. Rodolfo CARDONA y Anthony N. ZAHAREAS, Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán, p. 218).

Nada más lejos de las palabras estetizantes de Rubén Darío en el pórtico de El canto errante (1907) : "Jamás me he propuesto ni asombrar al burgués ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras" (Vid. Rubén DARIO, El canto errante, p. 15).

Bajo tales lineamientos, mientras el krausismo sólo es apasionamiento onírico, el esperpento es, por el contrario, dialécticamente, explosión ideológica, lenguaje e intelectualismo a la vez. Juan Ramón Jiménez es bastante esclarecedor en este sentido y, con un estilo telegráfico que en nada recuerda su poesía, escribe en alguna ocasión lo siguiente : "Krausismo romántico - idealista llevaba sentido sombrío socialmente en Madrid" (Cfr. Juan Ramón JIMÉNEZ, El Modernismo, p. 190).

(28)

Alfonso Sastre hace un recuento bastante completo de las figuras "esperpénticas" que deambulan en los terrenos de la pintura y la literatura peninsulares. No obstante, es curioso cómo llega a la conclusión de que bastaría "mirar el panorama literario europeo de los últimos sesenta años para - comprobar que lo español no posee la exclusividad del esperpento" (Cfr. - Alfonso CASTRE, Anatomía del realismo, p. 78).

(29)

Todos ellos podrían jurar en un momento dado con el mismo lema de - Paul Válerý en relación con el carácter puramente propagandístico que cumple cierta literatura, y que reza de la siguiente manera : "No pretendo conven-

cer a nadie. Tengo horror al proselitismo" (Cit. por Pedro LAIN ENTRALGO, España como problema, p. xvi). Sin embargo, este crítico español tacha las palabras anteriores como mero dandismo intelectual e, incluso, como ficción inhumana, queriendo en el fondo hacerlas portavoces de sus verdaderas preocupaciones o, en el último de los casos, de las preocupaciones de todos sus colegas.

Esto obedece a que, en mayor o menor medida, cada uno de estos escritores ha emprendido una lucha individual por solucionar el problema de España y ha tenido que conformarse con aceptar el carácter relativo de sus inducciones o, a final de cuentas, las modalidades subjetivas de sus deducciones sociológicas y artísticas.

Dentro de tales perspectivas, los más de ellos han secundado, sin saberlo quizás, la sentencia de Henry Bergson sobre el hecho de que, mientras la inteligencia busca, el instinto encuentra sin haber comenzado antes a tantear. Leamos uno de los párrafos finales de La risa, y tratemos de encontrar el - paralelismo sugerido : "El personaje cómico suele ser un personaje con el cual empezamos por simpatizar en absoluto. Quiero decir que por un instante nos colocamos en su sitio, y adoptamos sus gestos, sus palabras y sus hechos. Si nos divertimos de lo que en él hay de risible, también le invitamos imaginariamente a regocijarse con nosotros. Empezamos tratándole como a un compañero... Cuando el personaje cómico sigue sistemáticamente su idea, concluye por pensar, hablar y obrar como si soñase" (H. BERGSON, op. cit., p. 499).

Lo contradictorio de las opiniones acumuladas por estos "abuelos del 98" o "nietos del 98" -según quiera llamarlos el lector- obedece a que, mientras en unos impera la razón logística y apolínea, otros están poseídos por un raro fervor o por una creencia obcecada. Por eso, el casticismo es en sus libros virtud y vicio, absisa y coordinada, en tanto que el européismo corre una suerte parecida. Junto a los "cuerdos" que no tienen inconveniente para refutarlo todo y para no dejar nada sin prueba, se colocan los "locos" que creen una cosa determinada por el mero hecho de que es imposible de ser probada. Viven y trabajan dentro o fuera de las normas establecidas, despata-rrando a su manera a los burgueses que siguen sus juicios o sus teorizaciones, y esto les vale la incomprensión o el reconocimiento, el castigo e el homenaje.

(30)

Miguel de UNANUNO, Niebla (Nivola), p. 11

(31)

A este respecto, es interesante recordar el testimonio elocuente de Almagro en torno a las singularidades temperamentales de Valle-Inclán : "Su

costumbre de llamar la atención se había hecho en Valle segunda naturaleza, y ni él mismo se concebía sin que su paso o su presencia despertara vivas - resonancias" (Cfr. M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., p. 208).

(32)

R. del VALLE-INCLÁN, La lámpara maravillosa, pp. 525, 543 y 548

(33)

No hay que tomar estas preguntas como un simple estallido retórico o pseudoretórico. La pasión que las originó es la misma pasión -quiere ser la misma- que resucita, en la creación de los grandes artistas de la actualidad, el espíritu contenido en la poesía popular germánica de Herder, en los poemas chinos desenterrados por Pound o en los poemáticos manifiestos que el amo del surrealismo dedica al arte de Oceanía, amado y a la vez temido en la estética contemporánea de la sorpresa y la negación. Por eso, lo único objetable sería nuestra subjetividad, ya que lo único que pretendemos es, precisamente, hacer un poco más concreto el modo como la nueva tradición borra las oposiciones radicales entre el arte primitivo y el arte moderno (Vid. Octavio PAZ, op. cit., pp. 19 y ss.). Como vemos, en esta explosión de interrogaciones o -si así se prefiere- de divagaciones heterogéneas sobre el hechizo que nos produjo la primera lectura de La lámpara maravillosa, parece sustentarse la búsqueda de nuestra sensibilidad. Lectores impresionados, absortos, nos hemos dejado encandilar, y quizás en este acontecimiento radique, a la larga, nuestra insistencia en el hecho de que el libro de Valle-Inclán y, junto con él, el trabajo que llevamos a cabo, guardan más de una semejanza con las líneas fundamentales de la experimentación vanguardista.

Hay un texto que puede ayudarnos a explicar, en forma paralela, el gnosticismo y el vanguardismo de don Ramón. El ritual de nuestras técnicas primigenias de expresividad y el fetichismo mágico de la obra que nos ocupa. "La experimentación vanguardista -que ha ido cerrando sobre sí misma a la literatura y alejándola del gran público- no es, en principio, gratuita, sino que ha constituido el único camino viable para la creación artística y literaria de unos mundos acordes con aquella 'nueva sensibilidad'. El placer de la oscuridad por la oscuridad, la recreación mimética de técnicas de expresión de antiguos movimientos no caracterizan el momento de aparición de los vanguardismos, sino situaciones de desorientación y vacíos creativos que no deben confundirse nunca con el sentido y fuerza creativa de los movimientos originales... recordemos cómo, frente a la mirada realista de la narrativa decimonónica, el descenso a los infiernos de la conciencia o las iluminaciones más allá de la lógica al uso obligó a los 'malditos' a expresarse a tra-

vés del poema. Son los sorprendentes poemas en prosa de Rimbaud y Lautréaumont o las prosas poéticas de Baudelaire, que rompen con el esquema tradicional del poema y corresponden a la misma necesidad expresiva que Nietzsche sintió para conformar su pensamiento a través de aforismos, parábolas y una escritura coloquial y simbólica, que debió parecer 'indigna' de la pluma de un 'filósofo'. Nietzsche es perfectamente consciente del espíritu de su tiempo cuando afirma que 'algunos nacen póstumos'... En 1929, Walter Benjamin advertía ya que 'los apasionados juegos de transformación fonética y -- gráfica' de los vanguardismos -- como la distribución espacial del verso futurista, los graffiti dadaístas, los collages surrealistas y los caligramas ultraístas -- no eran simples 'juguetes artísticos', sino auténticos 'experimentos mágicos con las palabras', base misma de una experiencia poética que trasciende el concepto, que va más allá del fetiche conceptual. Se otorga, pues, a la palabra una entidad real que no está subordinada a, ni es de orden inferior a, es decir, no es menos real que otros aspectos de la realidad. -- Además, esta realidad es un producto del hombre, un artificio, porque el -- arte no es un fenómeno de naturaleza, sino un experimento en el que el hombre desempeña el papel de mago" (Cfr. José Luis GIMENEZ FRONTIN, Movimientos literarios de vanguardia, pp. 47-48).

Ante esta avalancha de apreciaciones, lo que resta es hacer destacar aquellos aspectos que, de una u otra manera, conciernen al enigmático Valle-Inclán de La lámpara maravillosa : la labor elitista del demiurgo, el camino "iluminativo" de la creación artística y la reivindicación de la palabra -- aun por medio de su negación.

(34)

Ramón J. SENDER, Crónica del alba, t. II, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1970, pp. 310 y ss.

(35)

Estas "moléculas" pueden ser de todos tipos, desde corporales y poéticas como brazos, piernas, dedos finísimos, cabellos, túnicas, ropajes o -- alas de plumas negriamarillas, hasta meramente prosaicas y metafísicas como citas o referencias eruditas a san Bernardo, san Irineo, Zenón de Elea, Plotino, Paracelso, Pico de la Mirándola, Cornelio Agrippa o Alfonso de Valdés. De todos modos, como en Jung, retrotraemos la imagen de la escala de Jacob -- "con la aspiración a la recuperación de una totalidad auténtica del alma, a través de una corrección y un re-equilibrio de la conciencia, del espíritu" (Cfr. E. SANGUINETI, Por una vanguardia revolucionaria, p. 45).

(36)

Horacio opinaba ya que "el propósito del poeta es ser provechoso

o gustar o fundir en uno lo deleitoso y lo útil". Sin embargo, este contexto no demuestra una elección libre por parte del esteta, sino que presupone la recomendación tendenciosa del poeta latino en el sentido de que el placer es el propósito fundamental del arte, pues considera lo provechoso como un medio para provocar el deleite (Cfr. Horacio, Arte poética, p. 39).

Un ensayista contemporáneo dice lo siguiente con relación a este mismo asunto : "Prodesse y delectare, enseñar y deleitar, juntamente con otro término introducido desde la retórica, movere, conmover, sirvieron por siglos para reunir bajo tres acápites la suma de los efectos estéticos sobre el lector. El equilibrio entre estos términos se alteró con el correr del tiempo. Para la abrumadora mayoría de los críticos del Renacimiento el efecto moral era el objeto supremo, al que el deleite y la emoción servían de auxiliares" (Cfr. M.H. ABRAMS, El espejo y la lámpara, teoría romántica y tradición - crítica acerca del hecho literario, p. 30) .

Estos dos verbos (enseñar y deleitar) habrán de resultar fundamentales para nosotros, páginas adelante, cuando equiparemos las figuras de Valle-Inclán y Loyola, y, más que nada, cuando tratemos de deslindar cual es el campo en el que cada uno de ellos creyó fundamentar un conflicto personal o una revolución valorativa con respecto a cualquier cosa del pasado mediato e inmediato.

Por lo pronto, sólo queremos hacer notar que el concepto gozoso de la creación literaria en el arte valleinclaniano tiene una connotación bastante original y se encuentra emparentado a la dicotomía arcaísmo-futurismo que presupone la pugna diacrónico-sincrónica de la lingüística saussuriana. Roman Jakobson, en un artículo titulado "Cuestiones del estudio de la literatura y del lenguaje", escribe : "La idea de un sistema puramente sincrónico se convirtió en una ilusión. Cada sistema sincrónico tiene su pasado y su futuro como porciones inseparables del sistema. (El arcaísmo es un asunto de estilo : el trasfondo literario y el lingüístico pueden ser considerados como un desgaste, como un estilo pasado de moda; o por otra parte, las tendencias innovadoras en la lengua y en la literatura pueden ser concebidas como renovaciones del sistema)... El concepto de un sistema literario sincrónico no coincide con el concepto de un período cronológico, como comúnmente se piensa, dado que se compone no solamente de obras literarias, cronológicamente cercanas, sino también de obras de literaturas extranjeras, que han sido asimiladas, y de períodos más antiguos" (Vid. Roman JAKOBSON, "Questions of the Study of Literature and Language", en Novyj Lef (1927, núm. 1?), pp. 26-37 Cit. por René WELLEK, Conceptos de crítica literaria, p. 46).

Es el puro deleite de la labor creativa lo que hace que, en el estilo de Valle-Inclán, el pasado gnóstico se transforme en un futuro vanguardista que,

curiosamente, regodeándose en su obsesiva diversidad, todavía está fraguando su apogeo y la manera de invalidar la afirmación que suele aplicarse a todos los movimientos avant-garde en torno a que "ya han sido superados".

(37)

Como es bien sabido, el episodio onírico a que hacemos alusión se encuentra sumergido en el libro del Génesis y corresponde a la huida de Jacob, una vez que Rebeca, su madre, le ha prevenido acerca de las intenciones criminales de Esaú. Y reza así : "Salió Jacob de Beerśeba y fue a Jarán. Llegando a un lugar deleitoso, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal, y acostóse en aquel sitio. Y tuvo un sueño : soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles - de Dios subían y bajaban por ella. Y vió que Yahvéh estaba sobre ella, y que le dijo : 'Yo soy Yahvéh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para tí y tu descendencia. Tu descendencia será como el polvo de la tierra y tu simiente se extenderá al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por tí se bendecirán todos los linajes de la tierra, y por tu descendencia. Mira que yo estoy contigo; te guardaré por doquiera que vayas y te devolveré a este solar. No, no te abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho'. Despertó Jacob de su sueño y dijo: '¡Así pues, está Yahvéh en este lugar y yo no lo sabía!' Y asustado dijo: '¡Qué temible es este lugar! ¡Este no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!' Levantóse Jacob de madrugada, y tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó - aceite sobre ella. Y llamó a aquel lugar Betel, aunque el nombre primitivo de la ciudad era Luz" (Génesis, cap. 28, vv. 10-20).

(38)

O. PAZ, op. cit., p. 18

(39)

Estas interrogantes han sido superadas en los más de los casos. No obstante, hemos querido transcribirlas en nota para hacer patentes nuestras primeras inquietudes. Helas aquí : ¿Es la lámpara maravillosa la religión verdadera de los premios y los castigos o, por el contrario, no es más que la magna traición, la raíz de todas las disidencias anticristianas, el culto del usurpador del trono divino, Príncipe de todas las tinieblas? ¿Es La lámpara para maravillosa una visión "positiva" del proceso de la Creación divina y humana o, por el contrario, es la visión "negativa" del gnóstico que se re-

bela a aceptar las cosas de una manera pragmática y se desgañita profiriendo a los cuatro vientos que la Creación no es más que una masacre general y, además, que la Creación es la reunión disfrazada de las leyes más feroces, más bárbaras, más espantosamente inhumanas : lucha por la vida, eliminación de los débiles, jerarquizaciones, el ser que devora al ser, injusticias? ¿Es La lámpara maravillosa una teología o una contra-teología ? ¿Qué es ? ¿Qué pretende? ¿Cómo se explica o cómo se podría explicar el hecho de que llega, en muchas de sus páginas, con sus pretensiones de quietismo y amor, al límite mismo de nuestra "sagrada" sensatez cotidiana de hombres prácticos del siglo XX?

Como puede presumirse, tanto el estallido consciente o inconsciente de estas preguntas como las respuestas igualmente apresuradas que quisiéramos acumular en un momento dado, tratando de invalidarlas o esclarecerlas, según sea el caso y según lo ameriten las circunstancias, obedecerían, sin más, a esa especie de armónica concepción ética, estética y mística del universo expresada en La lámpara maravillosa por el propio Valle-Inclán (Vid. Gustavo UMPIERRE, Divinas Palabras : alusión y alegoría, p. 10). Don Ramón sigue, pues, el sistema neoplatónico y el planteamiento gnóstico en su visión del mundo y, sin mayores miramientos, surcando apenas los primeros círculos de la quimérica Babel astral, llega a producir ese mismo paralelismo que ambas vertientes doctrinarias provocan al enfrentar el plano ideal superior (Pléroma) y el plano inferior de los fenómenos físicos (Kénoma), diferenciación análoga a la teoría platónica sobre el mundo sensible y el mundo inteligible (Ibid., p. 15).

Por otra parte, es fácil suponer que muchas de nuestras interrogaciones pueden responderse ante el hecho de que, conociendo espléndidamente el pensamiento nietzscheano, Valle-Inclán abre junto con el autor de El crepúsculo de los ídolos, las puertas de la desvalorización y, más que nada, los ventanales grandes y brillantes de la mofa literaria contemporánea, lejos de toda pretensión logística o razonabilística, y lejos, también, de toda idea convencional o gratuita.

Dentro de tales perspectivas, no debemos hacer a un lado los juicios de Nietzsche que, en una o en otra forma, convergen con el ideario y con la práctica del escritor gallego y, a la vez, nos ayudan a compendiar el origen de la burla o, en su defecto, el gusto por lo grotesco en el creador de los Esperpentos. Uno de los ejemplos clásicos de tal parentesco es, sin duda, la proyección de Sócrates en el libro aludido y la similitud de atributos que presenta Valle, con respecto al filósofo griego, a lo largo de toda su producción : "Lo que necesita ser demostrado para ser creído -dice Nietzsche- no vale gran cosa. Dondequiera que la autoridad es todavía de buen tono, donde no se discurre, sino se manda, el dialéctico "

es una especie de polichinela; las gentes se rien de él y no le toman en serio. Sócrates fue un polichinela que hizo que le tomaran en serio " - (Cfr. Federico NIETZSCHE, El crepúsculo de los idolos, p. 21). Otros ejemplos parten, qué remedio, del prurito antirreligioso y anticristiano que dejan saborear algunas de las desmitificaciones más radicales del filósofo alemán, como aquella que estructura para desmoronar el concepto -sagrado de razón : "La razón en el lenguaje, qué vieja embustera ! Temo que no nos libremos jamás de Dios, puesto que creemos todavía en la gramática" (Ibid., pp. 32-33). O como aquella que levanta para minar, desde las bases, el error contenido en la irónica liviandad del libre albedrío : "No conservamos compasión alguna hacia la idea del libre albedrío : sabemos demasiado lo que es; la habilidad teológica peor reputada que ha habido para hacer a la humanidad responsable a la manera de los teólogos, lo cual equivale a colocar a la humanidad bajo la dependencia de los teólogos [..] La doctrina de la voluntad ha sido inventada, principalmente, con el fin de castigar, es decir, con la intención de hallar un culpable... Se ha considerado libres a los hombres para poder juzgarlos y castigarlos, para poder declararlos culpables. Por consiguiente ... Hoy, que hemos entrado en la corriente contraria y que nosotros los inmaterialistas trabajamos con todas nuestras fuerzas para conseguir que desaparezca otra vez del mundo la idea de culpabilidad y de castigo, así como para limpiar de ellas la psicología, la historia, la naturaleza, las instituciones y las sanciones sociales, no hay, a nuestros ojos, oposición más radical que la de los teólogos, que por medio de la idea del mundo moral siguen contaminando la inocencia del porvenir con el pecado y la pena. El cristianismo es una metafísica de verdugos" (Ibid., pp. 56-57).

O como aquella otra que, asimismo, construye con el único objeto de echar por tierra la aparente inamovilidad de la ética : "En todos los --tiempos se ha querido mejorar al hombre; en rigor, esto es lo que llamamos moral. Pero debajo de la palabra moral se ocultan tendencias muy diferentes... Llamar mejoramiento a la domesticación de un animal, suena en nuestros oídos casi como una broma. ¿Quién sabe lo que sucede en zoolo--gía? Con todo, duño mucho que la bestia resulte mejorada. Se la debilita, se la hace menos peligrosa; con el sentimiento deprimente del miedo, con el dolor y las heridas, se hace de ella una bestia enferma. Lo mismo le sucede al hombre domesticado, a quien el sacerdote ha vuelto mejor" (Ibid p. 60).

En la descripción que hace Cejador de la llegada de Valle a Madrid, creador y personaje se emparentan y, más exactamente, llega un momento en que logran confundirse del todo : "Presentóse entre los jóvenes -dice el crítico en cuestión- como un personaje misterioso, aventurero, ecuchilladizo y linajudo que renovaba en el vivir la manera romántica, bien que adobada con cierto aristocrático refinamiento, conforme a la época decadente de los artistas de París. Según esta misma idea romántico-modernista, fraguó en su fantasía el tipo de un personaje, hidalgo a la antigua y bohemio a la moderna, todo a la vez, a quien dió por nombre el Marqués de Bradomín, gallego, tradicionalista y monárquico chapado a la antigua, linajudo y señor de sus Estados : pero mundano y lascivo, conquistador donjuanesco, refinado en placeres : en suma, en el fondo del alma, un -español aristócrata a la antigua española, forrado de los decadentismos de la moderna aristocracia. A este dechado que tiene no poco del famoso libertino italiano Casanova, acomodó su manera de vivir, por no permitirselo la maldita falta de pecunia; y tal fué el personaje que se propuso retratar en sus obras literarias" (Cfr. Julio CEJADOR Y FRAUCA, Historia de la lengua y la literatura castellana, XI, pp. 125-126). Sin embargo, el anquilosamiento que propone el autor de estas afirmaciones se ve derrumbado ante las palabras de Juan Antonio Hormigón, uno de los estudiosos más recientes de la obra valleinclaniana. Para él, don Ramón es un actor profesional que ha separado al divo y al histrión, sustituyéndolos, con su actitud, por el comediante disciplinado que guarda sin reservas una disciplina y una entrega rigurosas, no sólo por el tamaño de su nombre en las carteleras de la farándula madrileña de la época, sino por su parentesco ideológico y formal (escenas de masas y trabajo colectivo) con los -hombres del teatro contemporáneo que comienzan a fraguar las vanguardias europeas. La ventolera de los tablados y las escenografías es cuasi instintiva en Valle y, de cualquier modo, adquiere posiciones profundamente existenciales antes de la aparición sistemática del existencialismo. Dice Hormigón : "Valle-Inclán acumula la ironía y la amoralidad del folletín sentimental para iniciados y se mantiene, como de costumbre, en los márgenes estrechos de la moral burguesa de su tiempo [..] No es naturalista. Admira a los maestros del naturalismo, pero se orienta ardentemente hacia el desmedrado esteticismo modernista. Sus libros son el mejor testimonio no sólo literario, sino plástico y tipográfico. La forma, elección de colores y tipos, sugestivas orlas historiadas, etcétera, siguen la ola ascendente del gusto de los jóvenes melencólicos, famélicos, vociferantes y

pendencieros. Su transición ha sido brusca y agitada. En el 92 y 93 escribe ponderados artículos políticos en "El Universal", de México; narraciones en "El Globo", de Madrid; son los meses de su primera experiencia mexicana. Al regreso, Valle comienza a jugar con su propia existencia, a ser actor del personaje que le toque en suerte, según las circunstancias. La elección del disfraz le proporciona la fisonomía exterior que se completa con bravuconadas, gesticulación dislocada y una retórica verbal incisiva y grandilocuente. Rubén y el modernismo sustituyen a sus ídolos anteriores y lo convierten en iconoclasta de las glorias patrias" (Cfr. Juan Antonio HORMIGÓN, Ramón del Valle-Inclán : la política, la cultura, el realismo y el pueblo, pp. 29-30).

Este tránsito del divo al actor consciente es fundamental para interpretar -de un modo impresionista o de un modo objetivo, según sea el caso- el voluntarismo revolucionario o el contrarrevolucionario de La lámpara maravillosa, y así queremos perfilarlo aquí.

El propio José Antonio Hermigón plantea este problema un poco más adelante, cuando dice que el año de 1912 es la cima de la estética romántica valleinclanesca y, más aún, cuando deja asentado que, a partir de ahí, precede a su disolución por medio del esperpento. Por eso, si recordamos que el libro que nos ocupa fue publicado hacia 1916, entonces sólo debemos advertir cómo, en sus páginas, Valle-Inclán ya ha comenzado a recorrer el camino anti-idealista que lo coloca ambiguamente frente a la definición de lo grotesco, contraste violento entre lo dicho (palabras) y lo hecho (comportamientos); entre lo convenido (lo oficial) y lo verdadero (escamoteado); entre lo heroico (fantástico) y lo cotidiano (real); entre las ilusiones (individuales) y la realidad (colectiva); entre la veracidad superficial y la que explica las causas y raíces de la conducta humana. "El grotesco, embelleciendo lo monstruoso, no permite a la belleza transformarse en sentimentalismo" (V. E. MEYERHOLD, "Sobre el teatro", en Estudios, cartas, artículos y notas, Pról. de B. Postocki y notas de A. Fevral'ski, Moscú, Edit. "Iskusstvo", 1968, pp. 207-259 Cit. por J.A. HORMIGÓN, op. cit., p. 399).

Ante tales complejidades, no está por demás recorrer el iris de los colores heterogéneos con que algunos amigos y críticos del escritor gallego eternizan su imagen y tratan de hacerla menos legendaria. Ramón de García sol, por ejemplo, intentando perfilar la figura del esteta y del peregrino solitario (R. de GARCÍASOL, "Luces de Valle-Inclán, p. 286), escribe :

"Valle-Inclán fue más artista que pensador". Y agrega : "¿Cómo no se iba a doler...? De otro modo hubiese concluido en máquina de hacer prosas o versos preciosistas, rimas desalmadas, sin ese relampagueo de sangre de

las más preciadas criaturas. No vale quedarse en la música, en la fachada y en la técnica, tan necesarias como el hierro o los trapos al esqueleto - del barro, pero sin que se vean. Los que no hemos padecido la fascinación o el trallazo valleinclanesco, quienes hemos atravesado mares de sangre y duelo, donde no caben los escepticismos -flores de paz, a veces de papel-, advertimos en la obra de Valle-Inclán un tirón profundísimo, una titánica voluntad, que para no echarse a morir, a fermentar en la animalidad, en el hedonismo -y que reviente el prójimo-, se disfrazó de arrogancia, de insolencia ante la bruticie -no ante la desgracia e injusta debilidad-, se pintorizó de colorines confundidores para los que no iban con él" (Ibid., pp. 291-292).

Por su parte, Josefina Blanco -la esposa de don Ramón- tampoco desperdicia la oportunidad de testimoniar la ambigua presencia del hombre teatral que habría de ser su compañero, en el relato de su encuentro con el escritor : "Allí, junto a mí, en el hueco del balcón, se destacaba la figura escueta de un hombre sin edad. Desde mi asiento comencé a examinarlo disimuladamente de abajo arriba. Primero una mano, una mano exangüe, casi -traslúcida, casi espectral, de dedos largos, de uñas pulidas y puntiagudas. Aquella mano se apoyaba sobre el pecho; luego la barba negrísima, un poco en punta, como para caracterizar a Mefistófeles en ópera; luego la boca, de labios finos y pálidos, ligeramente movidos por un tic nervioso; una boca larga, entreabierta, anhelante, de corte mefistofélico también, casi oculta por el mostacho fanfarrón, y tras los quevedos, los ojos tristes, cargados de melancolía, como si hubieran contemplado todos los dolores del mundo. Parecía no oír ni ver... se parecía a Cristo, a Cristo redentor y humano" (Cit. por Luis S. GRANJEL, "Valle-Inclán, 'fin de siglo' ", p. 33).

(41)

Según Bergson, el hombre es un animal que ríe y que hace reír por naturaleza propia. Así, bajo este contexto, Valle puede situarse al mismo tiempo en la esfera de lo instintivo y en la de lo intelectual. "La risa -dice el estudioso del humorismo- es un proceso de la razón, y para producir todo su efecto exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura". Y agrega: "Lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual y tranquila. Su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción" (Cfr. H. BERGSON, op. cit., pp. 405-406).

(42)

R. del VALLE-INCLAN, op. cit., pp. 584 y 587. Leyendo estos párrafos,

las interrogaciones espontáneas ante la luz de la linterna vuelven a resurgir. Queremos, también, apuntarlas aquí : ¿No es mayormente factible que las "razones" que esgrime la ortodoxia de hoy están ya más emparentadas con el lado demoníaco, estático, y que las "sinrazones" esgrimidas por la nueva heterodoxia se hallan más próximas al elemento divino, en constante "iluminación"? ¿No es cierto que existen grandes diferencias entre las dos ideas que expresamos con las palabras "conocer" y "comprender" y, más exactamente, no es cierto que se puede conocer algo y, sin embargo, no comprenderlo, por no haberlo vivido o simplemente por no haberlo sospechado con anterioridad? ¿No es posible que Valle-Inclán se haya tomado la molestia de querer invitar nos a disfrutar de esa especie de limbo maravillante que nos alumbrá con su faro? Y finalmente, ¿no es verdad que el hábito es muy poderoso y que, en un día de tantos, uno mismo puede convertirse en lo que imita? ¿No suena deleitoso, estéticamente hablando, eso de que "la parodia de la bondad puede hacer a un hombre realmente bueno"? (Cfr. Lawrence DURREL, Nonsieur, Príncipe de las tinieblas, Santiago de Chile, Edit. Pomaire, 1975, 442pp. [P. 133])

(43)

En este punto, encontramos una paradoja más y no nos asustamos al plantearla en los términos coherentes o incoherentes de la primera impresión. Si el escritor gallego comulga con el pensamiento quietista de Miguel de Molinos y dice que "para que el recuerdo sea quietud y visión interior" debemos olvidar "los caminos por donde nos llega, como cuando la nave llega a puerto olvida el oficio de la vela y del remo", debe preguntarse : ¿olvida Valle el oficio gozarse de la palabra y del símbolo una vez que se acerca a su ideal estético, una vez que el demiurgo cumple su labor?

Nuestra respuesta es negativa.

(44)

La estética hegeliana plantea la supremacía de lo bello artístico sobre lo bello natural por ser un producto del espíritu y, también, siguiendo el esquema deductivo propuesto por Platón, abre el camino para que el demiurgo parta de una idea totalizadora de la belleza. "Es en las obras de arte -escribe Hegel- donde los pueblos han depositado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones... el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia" (Cfr. G. W. F. HEGEL, Introducción a la estética, pp. 8 y ss.).

(45)

Manuel DURAN, "Valle-Inclán en 1913-1918 : el paso de la estética a

la ética", pp. 327-328

(46)

"La realidad no es bella o fea, sino buena o mala [..] los seres son porque los hemos pensado. La luz de mi fuero íntimo irradia hacia la noche oscura. La virtud existe tan sólo porque la he pensado" (Cfr. J. G. FICHTE, Popular works, trad. ing. William Smith, Londres, 1873, pp. 138 y ss., Cit. por M. H. ABRAMS, El espejo y la lámpara, p. 299).

(47)

Vid. David BARY, "La 'inaccesible categoría estética' de Valle-Inclán", p. 229 .

(48)

Estructuralmente, La lámpara maravillosa presenta cinco niveles o - apartados que, en forma bastante curiosa, vendrían a corresponder a las cinco preocupaciones fundamentales de Valle-Inclán en el lapso 1913-1918, época en que el escritor gallego practica el paso de la estética a la ética, según el decir de algunos de sus críticos. Los cinco bloques que conforman la obra son "El anillo de Giges", "El milagro musical", "Exégesis trina", "El quietismo estético" y "La piedra del sabio" . Como se ve, la figura pentagonal obtenida mediante esta suma es reveladora y lo mismo nos remite al arte como a la moral de todos los tiempos.

Las cinco obsesiones valleinclanianas serían, respectivamente, siguiendo el mismo orden anterior -y salvo alguna corrección póstuma--, el paralelismo entre infancia y vejez; la relación entre las artes y el papel que juegan las emociones nuevas en el oficio del demiurgo; el enfrentamiento entre la visión cristiana y la visión gnóstica; la teoría del conocimiento, y, por último, el oficio que desempeña la religión en los terrenos de la ética y la estética, sobre todo a través de los conceptos "meditación" y "contemplación".

En cuanto a la trascendencia de la obra, conocemos algunas referencias - que, en forma directa, atañen a nuestro trabajo y, más exactamente, al libro que nos ocupa. Una de ellas pertenece, por ejemplo, a Guillermo de Torre. A lo largo de sus juicios, este autor deja entrever, al igual que otros enamorados de la obra valleinclaniana, los márgenes obligados del tránsito sufrido (o gozado) por el escritor y el contenido voluntarioso (o consistente) de La lámpara maravillosa. Para él, la linterna que nos ilumina es - una obra bastante menor del semi Goethe barbado de la Puebla de Caramiñal y, siguiendo la imagen propuesta por el título, afirma que el libro no pasa de

ser una lámpara obsoleta, menguada de pabilo y dueña de fulgores mortecinos, y en la cual se produce más humo que luz.

La lámpara maravillosa nunca lo entusiasma con sus bengalas oníricas y, según su opinión muy personal, es una simple reunión de digresiones "bellas" pero "inconducentes", urdidas a la sombra de Miguel de Molinos y, mejor aún, inspiradas por la filosofía quietista de este místico español del siglo -- XVII. Y así, el crítico aludido continúa sus observaciones sobre la obra - que estudiamos con cierta flojedad, como si La lámpara maravillosa fuera un libro secundario que sólo merece lastimosamente algunas líneas colaterales, un paréntesis ocasional o, en el último de los casos, ciertos señalamientos explicativos para alcanzar el significado de las ideas del autor, en la época en que sucede el vuelco doctrinario que lo caracteriza. Escribe : "En las mismas fechas en que don Ramón, sentado en un sillón frailer, y recubierto con una suerte de dalmática a rayas, posando la mano en un grimorio y el resplandor de un velón [así nos lo representa el dibujo de Moya del Pino -'Josef Moja Ornavit'-, que ilustra la primera edición de La lámpara maravillosa, sin fecha editorial, por supuesto, aunque sabemos data de 1916, y, en cambio, nos hallemos con el voluntario anacronismo del sello que dice : 'Coste : diez y seis reales de vellón' 7; en tales días ya se estaban gestando los versos de La pipa de Kif, dados a luz tres años después. Y ésa es la época que marca su hito evolutivo capital, el tránsito desde los alfeñicamientos algo impersonales de las Sonatas, y libros subsecuentes, hasta el acento viril y la visión propia del mundo dada en los esperpentos [. . .] Vagas inquietudes del trasmundo, unidas a cierta debilidad por la magia y la teosofía, siempre existieron en Valle-Inclán, pero ninguna de esas propensiones basta para explicarnos por qué fue a dar de bruces en la Guía espiritual del místico heterodoxo. Cierto es que el autor de La lámpara maravillosa retrae la doctrina de la aniquilación -que los devotos del 'Zen' - han actualizado-, trueca el nihilismo extático en autoinquisición estética y compone una mixtura muy particular difícilmente reducible a conceptos claros. Lo más transparente está en su empeño de captar 'el milagro musical', fijado en las palabras, y en ciertos aforismos que rematan cada capítulo; así éste : 'Sé como el ruiseñor que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta' " (Cfr. Guillermo de TORRE, "Claves de Valle-Inclán", p. 3).

Por otra parte, si queremos testimoniar la actualidad y la vigencia de Valle-Inclán, resulta casi indispensable transcribir las palabras de otro de los críticos que se han interesado en la figura del escritor gallego y, especialmente, de los rasgos caracterológicos que lo distinguen en la etapa de la aparición de La lámpara maravillosa. De esta forma, hablando del estilo de don Ramón, Ximénez de Sandoval afirma lo siguiente : "Sería grati-

... saber que esos escritores actuales, convencidos de que hacen 'valle-
inclanismo' al seleccionar palabrotas y escudriñar en el vicio o la pica-
resca de nuestros tiempos, a al dedicarse a la feroz murmuración en sus ter-
tulias cafeteriles, simultanearan todo ello con los restantes 'valleinclan-
ismos' -lírico, histórico, filosófico y hasta teosófico- patentes, por ejem-
plo, en Aromas de leyenda, en El Ruedo Ibérico y en La lámpara maravillosa,
ese libro difícil, de hermética hermosura, desconocido casi, en el que el
artista puro acierta a explicar, con gran profundidad, la pasión de la Belleza
que constituyó el goce y el cilicio constante de su espíritu" (Cfr.
F. XIMÉNEZ DE SANDOVAL, "Cuatro facetas de D. Ramón del Valle-Inclán", p.
159). Más adelante, agrega : "Sería exagerado decir que el pensamiento de
Valle-Inclán alcanzase profundidades filosóficas como las de un Sófocles,
un Shakespeare, un Cervantes o un Quevedo . Pero es indudable que la mente
del escritor capaz de componer esos libros llenos de saberes misteriosos,
de hondos secretos estéticos, de recovecos místicos, de oscuras teologías y
teosofías que se llaman La lámpara maravillosa y Claves líricas, está muy
por encima de la de muchos de sus críticos, limitados a reiterar el lugar
común de un Valle-Inclán ajeno a los problemas trascendentales del espíritu
humano, porque hasta los aristócratas y los aldeanos de su Galicia decimonó-
nica, no habían llegado todavía ciertos fermentos revolucionarios sólo cono-
cidos entonces en Alemania, Francia, Rusia e Inglaterra, por algunos ideólo-
gos y algunos idealistas" (Ibid., p. 161). Y finalmente, reconsiderando
muchos de sus argumentos previos, este mismo erudito concluye su artículo de
la manera siguiente : "Quizá todo ello [su fama póstuma] desagradara al -
artista puro que pasó tantos años de su vida manipulando con la Belleza, ju-
gando con el fuego mágico de las claras estrellas de su propio corazón, sin
preocuparse de quienes pudieran percibir su chisporroteo y oír su música ca-
llada, después de haber logrado convertir en contento el antiguo dolor de
que nadie le escuchara. Como al cantar sólo para sí con su voz más patética
supo ser a un tiempo, como decía en la angustiada confesión primera de La -
lámpara maravillosa , 'árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor', pro-
bablemente pensaría ante los homenajes que más tarde se le han tributado, -
que esa abrumadora gloria póstuma había dado muerte al ruiseñor que siempre
quiso ser" (Ibid., p. 164).

Otro de los estudiosos españoles que, con motivo del primer centenario -
del nacimiento de Valle, saca a colación la silueta camaleónica del autor ga-
llego o de su obra, es Ramón de Garciasol. También él habla de La lámpara -
maravillosa y, para no salirnos demasiado de las perspectivas negativistas
que se perfilan en esta nota, también lo hace peyorativamente. Dice : "A los
cien años de su nacimiento -la primera tarea será la de rescatarle de su le-
yenda-, Valle-Inclán es un escritor, un poeta, un novelista, un dramaturgo

-en menor grado un ensayista, como prueba La lámpara maravillosa- de mine--
rias, para cultos. Que ello sea bueno o malo -creemos que lo último, no pa-
ra él, sino para quienes no le merecen- es otro problema. (¿Por qué no -
llegan los mejores a los más y son populares los mediocres, los fabricantes
de productos de fácil ingestión? ¿Qué ocurre en una sociedad que se pirra -
por lo peor?)" (Cfr. R. de GARCÍASOL, op. cit., p. 283).

Páginas adelante, el propio Garcíasol sigue argumentando en torno al li-
bro en cuestión y, como era de esperarse, sigue minimizando los fulgores -
formales o conceptuales de su luz : "La estética valleinclanesca puesta de
manifiesto en La lámpara maravillosa (1916), revela un buen escritor, un -
tanto indigesto, pesado y pedante, dicho con todos los respetos. Y, por lo
mismo, confuso. Por ese camino pudo extraviarse Valle-Inclán. Es curioso
y aleccionante ver a un grandísimo escritor, partero del idioma, con tacto
y genio para la creación, con buen gusto, tropezando en su pensamiento, fa-
tigoso, fatigado en la lucha con las ideas. Hay mucho decadentismo -y acier-
tos, vislumbres estupendos- y hasta cierta cursilería en La lámpara maravi-
llosa. Valle-Inclán habla aquí de una estética modernista, con ratinagos
teosóficos, astrológicos y turbios, lo que hace cansado el discurso. ¿El -
creador no requiere ideas, sino intuición? ¿Embota la razón el sentimiento,
y al contrario? ¿No era fraccionar la humanidad de la persona escribir sen-
siblemente o de modo lógico en exclusiva? ¿No explica este problema -no es
el caso valleinclanesco- que conozcamos artistas acéfalos e incultos y eru-
ditísimos de pedernal sensible? ¿No está el arte del porvenir -y el mejor
del pasado- en el equilibrio de lo sabio y lo cordial?" (Ibid., pp. 293-
294).

Como podemos advertir, tales juicios valorativos de la obra que nos ocu-
pa alcanzan una cierta objetividad y, de este modo, queremos resaltar los
aspectos más inquietantes en esa serie de afirmaciones y de interrogantes
propuesta por los estudiosos de Valle-Inclán : el obtuso acabado de la lin-
terna, la autoinquisición estética propuesta por su luz interior, el regus-
to solitario de su elitismo y la cursilería modernista de su carácter exóti-
co y su pretensión intemporal.

(49)

M. FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., p. 15

(50)

Miguel de UNANUNO, "El habla de Valle-Inclán", p. 81

(51)

Rosario CASTELLANOS, "El literatè, ente biológico", p. 37

(52)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 583

(53)

Américo CASTRO, España en su historia, pp. 169 y ss.

(54)

Ramón GÓNEZ DE LA SERNA, Don Ramón María del Valle-Inclán, p. 12

(55)

Antes de seguir adelante, es necesario decir que, no queriendo cortar en los últimos párrafos las ideas previas a esta declaración de fe, en la cual confesamos nuestro gusto personal por el silencio y todo lo que implica este recurso en las más de las disciplinas, nos hemos visto obligados - a prescindir de las notas. No obstante, ante la inminencia de las referencias biobibliográficas acerca de personas o ideas, juzgamos necesario también incluir en este trabajo nuestras fuentes de información y, más que nada, el peso de algunas autoridades tanto en materias humanas como científicas. Así, pasamos a registrar lo siguiente :

I. Díaz-Plaja se halla preocupado por estudiar la voluntad de sistematismo y el prurito de organización en el ideario estético de Valle-Inclán. Para tal efecto, hace una exhibición de la cultura ocultista, esotérica, teosófica y gnóstica del escritor gallego. Y, también, llega a decir que - "en Valle la raíz cultural procede de Grecia, a la que deberíamos: a) la concatenación de las ideas y de los números; b) la idea catártica de la tragedia, dentro de la cual la fatalidad es gracia teologal, y tiene algo del aliento de los dioses porque pone en las pasiones humanas un sentido eterno; c) el erotismo, por el cual el amor perpetúa las formas y opone la vida a la muerte", o que "la tradición neoplatónica transmite estas ideas que llegan a Valle-Inclán a través de dos fuentes : Apolonio de Tyana (el fabuloso héroe del poema del siglo XIII), el famoso 'mago' autor de una Apología y de un Tratado de las Iniciaciones y sacrificios, y 'Cornelio Agripa', es decir, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettenstein, alquimista y cabalista alemán (1486-1535), cuyo libro De Occulta Philosophia debió conocer - por referencias", o, incluso, que "los latinos traicionaron estas voces como una herencia fría en la urna de las palabras" (Cfr. Guillermo DIAZ-FLAJA, Las estéticas de Valle-Inclán, p. 46).

II. Toda la parte referente a Pitágoras y al arte de los versos áureos,

se puede confrontar con el libro de J. Maynadé sobre el mismo tema. Ahí se menciona el mito de Dionisos que utilizamos en nuestro texto y, asimismo, ahí se explica la simbología de sus juguetes infantiles (Vid. J. MAYNADE, "El simbolismo de los números", en Los versos áureos de Pitágoras, los símbolos y el Hieros Logos, pp. 153 y ss.).

III. Como es bien sabido, Platón, en el Timeo, y por boca de este pitagórico y astrónomo, plantea la teoría idealista de la creación universal que ha llegado hasta nosotros y que se contraponen en el siglo XIX a las filosofías materiales. De este Diálogo sólo queremos hacer resaltar el concepto de la esfericidad aprendido en Pitágoras y que su discípulo sintetiza con estas palabras : "Los dioses encerraron los dos círculos divinos del alma en un cuerpo esférico que habían moldeado según la imagen de la forma redonda del universo y que es lo que denominamos la cabeza, nuestra parte más divina, y que manda a todas las otras. Los dioses sometieron a ella el cuerpo entero [..] como un carro, para transportarlo [..] Después empezaron por colocar la cara sobre este lado del globo de la cabeza y en seguida distribuyeron sobre el rostro los órganos de todas las facultades del alma" (Cfr. Platón, Timeo, en Diálogos, pp. 682-683).

Bajo tales condiciones, en la forma circular se halla contenida la idea del número : es la presencia simbólica y eterna del cero y, a la vez, es la suma de lo corporal y lo espiritual.

IV. En cuanto al silencio, podemos advertir que ya se encuentra documentado en el propio creador de teoremas e hipotenusas. "En los grados de la enseñanza pitagórica -dice J. Maynadé-, se llamaba matemático aquel que había trascendido el grado de acusmático (silencioso u oyente), el que había nacido de nuevo a la palabra y a su poder intrínseco... nacer a la palabra significaba haber pasado por el silencio y adquirido su paz" (Cfr. J. MAYNADE, op. cit., pp. 155-156).

V. No obstante, rechazando la hipótesis trascendentalista de los números pitagóricos, junto con sus claves vivas y su poder creador, hemos preferido ser menos optimistas y, en consecuencia, permanecer en la mudez. Dentro de esta última línea, Ortega presenta las dos reacciones del hombre que sobrevienen fundamentalmente ante el fenómeno del silencio, y nos ha parecido interesante comentarlas, sobre todo si pensamos en que fue precisamente silencio lo que nos produjo la primera lectura del libro estudiado en este trabajo. Según el filósofo español, hay un silencio "clásico" que ve en la inefabilidad de la mudez un mal síntoma y hasta una objeción contra la verdad de un pensamiento, y, por otro lado, hay un silencio "romántico" que, por decirlo así, reconoce en el mutismo el cariz de todo lo sublime. Más adelante, Ortega mismo señala que el primero supone que una idea no está -

completa mientras no se formula verbalmente, en tanto que el segundo presenta una renuncia bastante visible, voluntaria y exterior, a la expresión material, prefiriendo sugerir vagamente y eludir todo lo que puede formularse. La solución, según este autor, es que "entre las dos actitudes debe optarse por la primera, ya que la primera es la única actitud que tiende a considerar el silencio como algo nocivo, como algo que limita las posibilidades expresivas del lenguaje" (Cfr. José ORTEGA Y GASSET, "El silencio, gran brahamán", en El espectador, t. 7, pp. 146-186).

Nosotros hemos elegido, pues, la actitud romántica del silencio, con todas las implicaciones "erróneas" que esto trae consigo : después de todo, a lo largo de la historia el silencio ha venido asociándose las más de las veces -en la filosofía y en la religión- a los valores morales y artísticos más positivos y "puros" o, en su defecto, a ese clisé que todos aceptamos en alguna ocasión y que confirma que el verdadero decir, el verdadero logos, está siempre en el silencio que la palabra auténtica entraña (Vid. Ramón XIRAU, Palabra y silencio, p. 2).

(56)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 550

(57)

R. XIRAU, Loc. cit.

(58)

Sobre este particular, es sumamente reveladora la manera como Díaz-Plaja presenta el desarrollo artístico y moral de Valle-Inclán. Plantea con todo detalle las nociones básicas del ideario de nuestro autor y, además, se preocupa por esquematizar gráficamente el proceso que Valle sigue en - La lámpara maravillosa hasta fundir la imposibilidad de expresión (el éxtasis, el silencio, los cristales, Dios) y la expresión limitada y temporal (la palabra, la poesía, los objetos, Satán). Por otra parte, sus juicios son fundamentales para el fondo de nuestro trabajo, sobre todo si tenemos en cuenta que sitúa el libro que nos ocupa "dentro de la tradición -neoplatónica y gnóstica, en la zona de esta 'estética del misterio' que hemos intentado caracterizar y que se encuentra en una situación fronteriza entre lo religioso, lo cabalístico y lo meramente estetizante" (Cfr. G. DÍAZ-PLAJA, op. cit., pp. 98 y ss.)

(59)

Federico SCHILLER, La educación estética del hombre, pp. 44-45

(60)

O. PAZ, op. cit., pp. 143 y ss.

(61)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., pp. 536 y 589

(62)

Vid. SIKHENBAUM, et. al., Formalismo y vanguardia, pp. 13-16 y Edoardo SANGUINETI, "Sociología de la vanguardia", en Literatura y sociedad, pp. 15 y ss.

(63)

Díaz-Plaja señala que Valle redacta La lámpara maravillosa en 1913, y es curioso recordar cómo la publicación de este libro no se efectúa sino hasta la época de su viaje a Francia, en 1916, según testimonio de otro de sus críticos (Cfr. G. DÍAZ-PLAJA, op. cit., p. 51 y G. de TORRE, op. cit., p. 3).

(64)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 541

(65)

Stanislaw Ignacy WITKIEWICZ, Insaciabilidad, Barcelona, Edit. Seix-Barral, 1970, p. 34

(66)

Ibid., pp. 81-82

(67)

Vid. César FERNÁNDEZ MORENO, "La poesía de vanguardia", en Introducción a la poesía, p. 47

(68)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 553

(69)

Miguel de UNAMUNO, Niebla (Nivola), p. 21

(70)

Víctor HUGO, Prólogo a Cromwell, p. 28

(71)

Ibid., pp. 65-66

(72)

Yvon BELAVAL, La filosofía del Renacimiento, p. 27

(73)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 568

(74)

Ibid., p. 534

(75)

Ibid., p. 575

(76)

Ibid., p. 568

(77)

Evangelio según san Mateo, cap. 25, vv. 1-13

(78)

Véanse los estudios que se han ido acumulando, en orden cronológico, acerca de la figura de Inigo de Loyola : Pedro de RIBADENEYRA, Vida de san Ignacio, Madrid, 1870 (BAE, LX); Lucas ALAMÁN, et. al., "San Ignacio de Loyola", en Diccionario Universal de Historia y Geografía, México, Tipografía de Rafael, 1854, t. IV, pp. 236-237; Ignacio CASANOVAS, San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, 2a. ed., Barcelona, Balmes, 1954, 400 pp.; J. BRODRICK, The origin of the Jesuits, Londres, 1940, y St. Ignatius Loyola : the pilgrim years, Londres, 1954, 254 y 438 pp., respectivamente.

(79)

Queremos remitir en forma muy especial a los trabajos que, en torno a la idea de sociedad en Valle-Inclán, han escrito gentes como Manuel Durán, Miguel Enguinados, Manuel García-Pelayo, José Antonio Gómez Marín, Ramón Martínez-López, José Antonio Maravall, José F. Montesinos, Pedro Sa-

linas, Ramón J. Sender, Emma Susana Speratti-Piñero, Guillermo de Torre, y otros. Con minuciosidad y con verdadero deleite, todos estos eruditos se han preocupado por esclarecer cuantas y cuales son las facetas del pensamiento de Valle y, también, por tratar de presentar en forma sistemática las constantes y las variables estilísticas de su producción literaria. Como los argumentos esgrimidos en sus artículos respectivos son múltiples y, asimismo, como nos remiten a las disciplinas más variadas, sólo anotaremos aquí algunas palabras que, de una u otra manera, habrán de servirnos para apoyar la opinión que ~~sostendremos~~, párrafos adelante, con relación a la idea del compromiso social de nuestro autor.

Según afirma García-Pelayo, Valle-Inclán no se identifica con la sociedad burguesa a la manera de Galdós o la Pardo Bazán precisamente porque se pone a favor de la antigua aristocracia y, a la vez, de los mendigos eternos de un sistema basado en la explotación enajenante y en la plusvalía descarnada; "Lo permanente en el enjuiciamiento social de Valle-Inclán es su repulsa y befa de la sociedad burguesa y oficial, a la que zahiere a lo largo de su obra y en sus distintos símbolos o representaciones [...] Las actitudes antagónicas de 'identificación' y 'extrañamiento' conducen a Valle-Inclán a la creación de dos distintos métodos de captación estética en función de que el objeto sean las reliquias de la vieja sociedad o las avanzadillas de la nueva, cada uno de ellos concebido como la perspectiva adecuada a la naturaleza de la realidad social a la que se enfrenta. Estos métodos son la idealización o, más bien, la mitificación para los restos de la sociedad tradicional y señorial al borde de su degeneración, y el esperpento para la sociedad burguesa que, según Valle-Inclán, es en sí misma una degeneración" (Cfr. Manuel GARCÍA-PELAYO, "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", pp. 258-259).

Por su parte, Gómez Marín encara el problema socioeconómico de la península ibérica y, entre otros caminos, plantea la siguiente trayectoria para nuestro autor : "Estética y tradicionalismo son dos poderosas razones para que un escritor no consiga manejar de modo inequívoco la nueva realidad y, por eso, Valle-Inclán nunca acaba de asumir el alcance verdadero de los nuevos instrumentos que está manipulando, y se resiste a la evidencia de que la novedad acabará liquidando hasta la raíz el antiguo sistema. La nostalgia por la concepción nobiliaria de la existencia social impiden a este aristócrata, que lo es hasta los tuétanos, encarar el problema de la sociedad moderna con la debida asepsia. Por tanto, cuando en su período final lo veamos resistirse a ciertas posturas -¿qué otra cosa es si no la distancia aristocrática de un Max Estrella?- entendamos el

gesto en su justo sentido, por lo que tiene de nostalgia, por lo que tiene de esteticismo aristocrático. Será importante fijarnos también, en la concepción absolutamente feudal del derecho -o mejor, de la administración de la justicia- para que podamos entender cómo este hombre no logra nunca de un modo exhaustivo liquidar su conciencia estamentalista. Pero observemos junto a ello la teoría de la revolución o, previamente, el planteamiento y las causas del conflicto -tal como aparece, por ejemplo, en Luces de Bohemia- para comprender que tampoco es ya este hombre alguien que cree en la virtud del arquetipo tradicional, sino que, por el contrario, conoce y sabe muy bien dónde residen las fuentes originarias de ese conflicto" (Cfr. - José Antonio GÓNEZ MARIN, La idea de sociedad en Valle-Inclán, p. 18).

Dentro de esta misma dialéctica, Miguel Enguidanos introduce algunas - otras observaciones, por demás inquietantes y reveladoras, sobre el tema - que estamos tratando por el momento, esto es, sobre la manera como Valle - lleva a la práctica los fundamentos teóricos de su arte. Dice : "¿Qué siente, qué piensa Valle-Inclán cuando se enfrenta a la historia de España? - ¿Qué hace con ella a lo largo, a lo ancho y en lo hondo de su obra? ¿Es acaso la historia de su pueblo más que telón de fondo, guiñol de marionetas, o aquelarre, como se ha dicho tantas veces?"

El propio Enguidanos soluciona estos enigmas y, apenas unos párrafos - después, agrega que el esperpento salido de la pluma-espada de don Ramón es más una "reconfiguración" que una "deformación", tal y como sugeríamos cuando planteábamos la posibilidad de la estética del destruir construyendo. Así escribe : "Quizá en lo más hondo de sí se descubriera a sí mismo como vidente -clarividente- de esta tremenda verdad : lo grotesco de su visión de la vida española emanaba de su conciencia de que la realidad histórica y social de España era aún más grotesca que sus visiones poéticas [..] A la larga, y con el permiso de las bombas apocalípticas, será una saludable medicina para muchos males humanos. Nos ayudará a penetrar mejor con el pensamiento y con la sensibilidad en nosotros mismos : a ver la marioneta o el esperpento que estamos a punto de ser cada minuto de nuestras vidas" (Cfr. Miguel ENGUIDANOS, "Las raíces históricas del esperpentismo", pp. 3, 10).

Hay por allí, igualmente, un testimonio significativo que nos ayuda a - configurar con mayor claridad la psicología, el carácter, las actitudes, los desplantes y las ideas del autor de las Sonatas y el Luedo Ibérico. Es uno de esos pasajes fundamentales que, por venir de un amigo personal de Valle-Inclán, corren el riesgo de parecer exagerados o subjetivos. No obstante, no demos hacer a un lado el aspecto familiar del reseñador cuando advertimos - que éste trata de precisar, objetivamente, lo que existe en la espalda de las inventivas valleinclanescas o en la fachada temperamental de sus clamo-

res violentos. Cuando nos damos cuenta de que ese escritor que se presenta ante nosotros como amigo de Valle en el último año de su vida, sólo persigue una meta : la imparcialidad del psicólogo y la autenticidad del biógrafo. Y aunque no estamos totalmente de acuerdo con sus apreciaciones, las -transcribimos a continuación porque consideramos interesante su punto de -vista sobre don Ramón: "Parecía un extremado negador -dice-, un anacrónico anarquista y, en realidad, era solamente un outsider, un desplazado, un -marginal. Un hombre que está y no está en el mundo circundante. Que entiende y no participa. Y porque entiende juza. Y porque juzga, condena [..]" Ya en trance de morirse, yo tenía en mis manos una nota escrita apresuradamente a lápiz y en la que D. Ramón decía : 'Venga a verme. Vuelven los terribles dolores y estoy a punto de quejarme como una mujer'. Ahora las circunstancias eran reales, ferozmente reales -un tumor corroyéndole las entrañas- y la reacción, varonil, temerosa, permitía entrever la veta estoica, fabricada y acatada a un tiempo, del gran escritor. Ahora D. Ramón hacía pie, tocaba fondo en el mundo y, con todo, seguía, obediente, el imperativo de unos mandatos ideales, esquemáticos, literarios" (Cfr. Domingo GARCÍA-SABELL, "Españoles mal entendidos. II. Don Ramón del Valle-Inclán", p. 1).

Es importante que mencionemos, por último, el trabajo que Paul Ilie dedica al tema del "Esperpentismo".

Según este autor, el esperpento es una actitud sociopolítica más que una mera deformación artística, por lo que encaja en las ideas que anotamos con anterioridad. De este modo, los recursos literarios de Valle-Inclán se transforman en una protesta intelectual que socava el espectáculo ambivalente de la sociedad al sacar a la luz los engranes ocultos del escenario donde el hombre vive y actúa. Luego, Ilie coloca el esperpento frente al surrealismo, y, sin mayores miramientos, hace una lista de los rasgos comunes que él -observa con dicha comparación : apoyo al principio de la lógica irracional; tratamiento de los elementos grotescos y absurdos como si fueran naturales y cotidianos; desmoronamiento de las categorías y las distinciones genéricas; versión pesadillesca de la realidad; crisis de la personalidad, problemas de la no identidad y conciencia irónica de si mismo; elevación del arte por encima del alegato (Cfr. Paul ILIE, "Esperpentismo (Valle-Inclán). en Los surrealistas españoles, pp. 193 y ss.).

Entre los juicios que, a continuación, elabora este autor, destaca éste en el que, con ironía, nos habla de sociedad y de literatura : "Mientras la parodia normal es deliberadamente irrespetuosa, su contrapartida grotesca -es seria tanto en propósito como en efecto. En un caso, el parodista trata de burlarse humorísticamente de su tema. Por contraste, la parodia grotesca inyecta un elemento serio en el ridículo, dando a la exageración un motivo

ulterior más allá del simple humor [7.7] Además de promover una estética - de la irrealidad, estas comparaciones crean un arte dentro del arte... El concepto de lo grotesco como una estética va más allá de la práctica del - surrealismo y no puede ser discutido aquí completamente. Sin embargo, en lo que concierne al esperpento, lo grotesco consiste en una distorsión irónica basada sobre un principio deshumanizador. "Aquí está la ironía diabólica de Valle-Inclán. Dice que el mundo también se mueve mecánicamente, pero que - mientras uno conserve sus piñones engranados, todos estarán satisfechos y nadie será mejor que nadie. Pero tan pronto como el resorte interior se de- teriore, el mecanismo completo de uno revelará ser la triquiñuela barata - que en realidad es" (Ibid., pp. 196-197 y 212-213).

Frente a opiniones tan heterogéneas, sólo nos resta hacer patentes los múltiples que, en cierto sentido, podrían entresacarse del contexto gene- ral, mismos que, como anticipábamos al iniciar esta nota, habrán de servir- nos para cimentar el edificio estructural de nuestro trabajo : la antinomia gnosticismo-vanguardismo como veredicto, el antagonismo "identificación-ex- trañamiento" como pauta artística, la pugna tradicionalismo-revolución como toma de conciencia, el esperpento como sucedáneo de la realidad y, por qué no, lo serio en lo ridículo como bofetada colosal.

(80)

Cit. por G.R. ELTON, "Los jesuitas y el nuevo papado", en La Europa de la Reforma (1517-1559), Trad. por Jesús Pomperosa, México, Edit. Si- clo XXI, 1974, p. 237

(81)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 534

(82)

Jorge Luis BORGES, "El Inmortal", en El Aleph, Argentina, 1935, - 1971, p. 66

(83)

Erasmus de ROTTERDAM, Elogio de la locura, México, Edit. Diana, 1974, p. 19

(84)

En el gnosticismo, cada una de las inteligencias eternas o entidades divinas de uno u otro sexo que, emanadas de la divinidad suprema, constitu- yen los círculos de los poderes y de las virtudes celestes. Según esta mis- ma doctrina, el gran Dios gnóstico del bien se manifiesta por medio de una luz mística irradiada por los Cones del mundo visible (Cfr. Kurt ELLIGMANN, "Las sectas gnósticas", en Historia de las magias, n. 89). Y por otra --

parte, hay que señalar que, a pesar de que todos los gnósticos están de acuerdo en torno a los puntos básicos de la doctrina, cada secta tiene algunas características propias. "En primer lugar -dice el Diccionario de Religiones- los gnósticos sostenían que hay un único Ser supremo y eterno, del cual han emanado los eones, considerados como manifestaciones de los atributos particulares de Dios, y que constituyen su pleroma o plenitud. La materia es esencialmente mala, pues ha sido creada por un eón caído, el Demiurgo, o por algún otro poder maligno. Por esta razón, el cuerpo carece de importancia. Jesús, en consecuencia, no pudo ser divino, ya que lo Divino jamás se une a la materia, o si fue divino, no pudo ser humano. El cuerpo de Jesús era, pues, una mera apariencia, o bien, que estaba formado de una materia celeste semejante a aquella de que están hechos los ángeles. - Otra de las teorías afirmaba que Jesús había sido un fantasma inmaterial. Por otro lado, la muerte de Cristo, aparente o real, no sirvió para salvar a los hombres de la ira de una Divinidad justamente ofendida, sino que su misión fue traer el conocimiento, la gnosis, a los hombres que fueran dignos de él" (Cfr. E. ROYSTON PIKE, Diccionario de Religiones, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 178-179).

(85)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., pp. 533-534

(86)

San Ignacio de LOYOLA, Exercicios espirituales, autógrafo español, 10a. ed., Madrid, Edit. Apostolado de la Prensa, S.A., 1962, 206 pp. / p. 34_7. El resto de las menciones a la obra ignaciana corresponden a esta edición.

(87)

ibid., p. 41

(88)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 542

(89)

San Ignacio de LOYOLA, op. cit., pp. 35-36

(90)

E.H. ABRAMS, op. cit., pp. 15 v ss.

(100)

Mijail Bajtin, en el minucioso capítulo histórico sobre la risa que ya hemos citado con anterioridad (Cfr. nota 15), estudia los desplantes - oficiales que, ante el fenómeno de lo cómico o lo burlesco, desarrolla la Iglesia en los años en que el cristianismo primitivo se ve orillado a combatir el sincretismo que promueven algunas sectas gnósticas, algunas escuelas filosóficas como la de los neoplatónicos y algunas herejías como la engendrada por Arriano.

Contra las numerosas centurias de risa popular y de risa elaborada artísticamente, características de la tradición grecolatina, y que llevan de las alabanzas formuladas por Aristóteles en torno a lo cómico ("El hombre es el único ser viviente que ríe") a las autorizaciones legales que Ovidio testimonia en torno al trabajo de los mimos ("Mis versos frívolos corresponden a las indecencias de los humoristas"), san Juan Crisóstomo declara que las burlas son un producto satánico y que, para contrarrestarla, "el cristiano debe conservar una seriedad permanente, el arrepentimiento y el dolor para expiar sus pecados" (Cfr. M. BAJTIN, op. cit., p. 71).

Como se ve, esta es la actitud que habrá de mantener la ortodoxia romana y, en lo sucesivo, sus ministros podrán combatir el humor empleando los mismos argumentos del santo aludido, utilizados en su momento para obstaculizar el avance de los arrianistas y la proliferación de esos hombres que, adoptando posturas francamente rebeldes, introducen en el oficio religioso peligrosos elementos de mimo : canto, gesticulación, burla, risa, sátira, y otros (Idem).

(101)

M. de UNAMUNO, Niebla, p. 21

(102)

Gerard C. FLYNN, "The bagatela of Ramón del Valle-Inclán", en Hispanic Review, Vol. XXXII, núm. 2 (Philadelphia, april, 1964), pp. 135-141. Los otros artículos son los siguientes : "Casanova and Bradomín", en Hispanic Review, Vol. XXX, núm. 2 (Loc. cit., april, 1962), pp. 133-141 y - "The humorisme in the Sonatas of Ramon del Valle-Inclán", en Hispanic Review, Vol. XXXIII, núm. 1 (Loc. cit., january, 1965), pp. 71-73

(103)

Es interesante traducir, igualmente, otros comentarios de este autor norteamericano en relación con el punto de vista gnóstico de Valle-Inclán. En nota, por ejemplo, dice lo siguiente : "Aunque Valle-Inclán no -

habla explícitamente de pneumatics, psychics y hylics en La lámpara maravillosa, si nos deja entrever que, en su doctrina, los artistas son pneumatics; los estetas, psychics, y el resto de la humanidad, hylics. El artista tiene una mayor calidad si se asemeja a un sacerdote, ya que el verbo eucarístico le otorga la gracia; el esteta afina con más profundidad el verbo en la sonata del artista y es el hermano peregrino que aparece en uno de los capítulos de La lámpara maravillosa; finalmente, el resto de la humanidad, los hylics, está contaminada eternamente por "el Satanás estéril", - "el Tiempo". De este modo, podemos decir que el paraíso es el lugar al que, casi en forma exclusiva, van los estetas, sin haber recurrido a los demás" (Cfr. G.C. FLYNN, "The bagatela of Ramón del Valle-Inclán", p. 140). Y agrega algo fundamental : "El gnosticismo de Valle-Inclán es sumamente despiadado y poco caritativo; admite solamente a una pequeña élite" (Idem). ¿En qué quedamos, pues? ¿Es o no don Ramón un escritor prudente? ¿No será, quizás, sólo otro escritor necio? Más adelante volveremos a tratar este - problema y trataremos de encontrar una respuesta concreta.

(104)

Ramón del VALLE-INCLÁN, Sonatas, p. 167

(105)

Curiosamente, la bagatela valleinclaniana se convierte, con el tiempo, en una especie de caricatura de la caricatura o, como si se tratara del sugestivo juego de las cajas chinas, en una sorpresa dentro de otra sorpresa. Si originalmente es utilizada por Valle para desarrollar una desacralización o una burla de los valores establecidos, en Luces de Bohemia (1920-1924) se transforma, sin mayores miramientos, en un recurso de doble fondo que puede incluso autodevalorarse si ese es el deseo del escritor español. La bagatela se burla de la bagatela y, entonces sí, los efectos estéticos del esperpento no se hacen esperar. De esta manera, la bagatela se presentará desde un punto de vista iconoclasta en las palabras de don Filiberto, uno de los personajes de esta pieza dramática. Don Filiberto es el hombre trágico, lógico y mítico, que enciende cigarrillos apagados; el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas, según lo describe el propio Valle-Inclán. Es la escena séptima : "¡Ni siquiera pueden ustedes hablar en serio! Hay alguno de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreve a gritar viva la bagatela. ¡Y eso no en el café, no en la tertulia de amigos, sino en la tribuna de la Docta Casa! ¡Y eso no puede ser, caballeros! Ustedes no creen en nada : son

iconoclastas y son cínicos. Afortunadamente hay una juventud que no son ustedes, una juventud estudiosa, una juventud preocupada, una juventud llena de civismo". Como vemos, el arte de bagatelear no respeta a nadie y a nada, y mucho menos mitifica su propio oficio escarnecedor. He aquí la profundidad de su significado y su trascendencia, y he aquí, también, su oposición sistemática y caracterológica con respecto a la definición oficial del término.

En nota, uno de los editores de Luces de Bohemia apunta lo siguiente en relación con la palabra bagatela : "La expresión salió del Viaje sentimental, de L. Sterne : En attendant, vive l'amour! et vive la bagatelle! . . Pío Baroja se considera el exhumador de la fracesilla" (Cfr. Alonso ZAMORA VICENTE, Pról. a R. del VALLE-INCLÁN, Luces de Bohemia, p. 86).

(106)

G.C. FLYNN, op. cit., p. 138

(107)

R. del VALLE-INCLÁN, Sonatas, p. 123

(108)

R. del VALLE-INCLÁN, La lámpara maravillosa, pp. 544-545

(109)

Ibid., p. 563

(110)

Ibid., p. 554

(111)

En el catolicismo, el culto de latria es el que se da a Dios en reconocimiento de su grandeza; el culto de dulía es el que se da a los ángeles y santos por las excelencias y gracias con que Dios los ha dotado, y el culto de hiperdulía es el que se da a la Sma. Virgen María por su eminente dignidad de madre de Dios, y es superior al que se da a los santos y a los ángeles. Los tres cultos, como es natural, son valores tradicionales o, mejor dicho, constituyen una parte esencial en los dogmas primordiales de la Iglesia (Cfr. Diccionario de la Real Academia Española).

(112)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 553

En su estudio sobre la Guía espiritual de Miguel de Molinos, José Ángel Valente nos habla ampliamente del tópico del sagitario que Valle utiliza en uno de los apartados de "El quietismo estético" y, para el caso, echa mano de los textos significativos de algunos místicos afamados, - tanto españoles como europeos. "En la plenitud de su semántica -dice-, la pobreza absoluta o la más íntima pobreza (die eigenlichste Armut) de que habla Eckhart es la prefiguración del éxtasis : 'Pobre es el que no tiene - nada. Pobre de espíritu, es decir : igual que el ojo es pobre, vacío de todo color y receptivo a todo color, así el que es pobre de espíritu es receptivo a todo espíritu' (Libro de la consolación divina). Por eso es la pobreza otro nombre de la vacuidad, del vacío, de la nada : 'Estar despojado, ser pobre, no tener nada, estar vacío, transforma la naturaleza' (Eckhart, ibid.). O Juan de la Cruz : 'Para venir a poseerlo todo -no quieras poseer algo en nada (...).Para venir a lo que no posees- has de ir por donde no posees'. Pobreza, nada, vacío, son el contenido del éxtasis, que es a su vez el vaciado de todo contenido que en sí opera el alma para que sean posibles la iluminación y la unión. El espíritu ha de estar 'vacío y desnudo' (Eckhart, ibid.), en un estado de receptibilidad y apertura máximas, de transparencia y disponibilidad absolutas. Estado de "suspensión" (y todos mis sentidos suspendía), es decir, de tensión máxima y de máxima quietud, de pasividad y de actividad extremas, que podrá representar bien el arco - armado, en posición de tiro, en el punto de absoluta concentración en que el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el movimiento y la inmovilidad" (Cfr. J. A. VALENTE, Ensayo sobre Miguel de Molinos, pp. 17-18).

A este respecto, dice don Ramón : "Como Ireneo Alejandrino, el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los destinos, es sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero". Luego, a manera de glosa, agrega : "Para el ojo que se abre en - el gnóstico triángulo, todas las flechas que dispara el sagitario están - quietas" (Cfr. R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 568).

¿Mé podremos nosotros agregar a esto? Visionario y profético, el escritor gallego cree a pie juntillas en las anticipaciones y en los poderes del iniciado y, más exactamente, en las anticipaciones y en los poderes del esteta. El movimiento es una más de las múltiples falacias que engañan la zoología simbólica de Valle-Inclán : el águila avizora y el topo oidor. La vana mudanza del mundo se soluciona, con languidez o con premura, en la artística identidad actual de todos los ayeres y todos los mañanas, o también,

por qué no, en esa violencia creadora que bulle en el espíritu de todas las luchas revolucionarias, independientemente de que el ánimo libertario lo enciendan llamaradas burguesas o fuegos proletarios : "Francia tiene en sus agitaciones cantos alegres, mofas de la canalla, y por momentos una emoción estética, frenética y profunda. Esos momentos son las teas que encienden la revolución rusa. Para Soulinake, el espíritu galo está todo en los giros - de su gramática, y el estudio de las declinaciones basta para llevar a las dormidas ciudades rusas, el eco de las Revoluciones de Francia. Cada lengua contiene el pasado de su gente, y la lengua francesa lleva en sí, con las notas de la Carmañola, los gritos de la agonía de un rey [..] El idioma de un pueblo es la lámpara de su Karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico : es grimoire y pentáculo" (Cfr. Ibid., p. 538).

(114)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 560

(115)

Segunda Epístola a Timoteo, Cap. 2, vv. 14-17

(116)

ARISTÓFANES, Las ranas, Barcelona, Edit. Bruguera, S.A., 1972, p. 118.

(117)

José Antonio Maravall opina, en relación con esta interferencia arcaico-moderna, lo siguiente : "Cuando Valle advierta que esa sociedad arcaica no se puede conservar (sin que, no obstante, pierda nunca la añoranza por la misma y manteniéndose siempre con firmeza, y aun cada vez con mayor encono, contra la sociedad que cree tener ante sí), se desplazará hacia - aquellas manifestaciones de más radical violencia que actúan bajo el mito de un futuro, ni siquiera entrevisto, ni apenas dibujado, pero, entre cuyas nieblas es fácil mezclar elementos arcaicos y pseudo-futuristas. Esto, en política, tiene un nombre : anarquismo. El anarquismo -no en su rama alemana, ni siquiera en la francesa, sino en la formulación de Bakunin que es la que en España, por esa razón, prende- es la forma de protesta revolucionaria contra la sociedad burguesa o moderna de los que han despertado contra ella desde el sueño de una sociedad arcaica" (Cfr. José Antonio MARAVALL, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", p. 232).

Como podemos advertir, el autor de este artículo está convencido de que

la estética, la filosofía y la política valleinclanianas se encuentran familiarizadas con la visión estática de una sociedad primitiva. La realidad no es progresiva (esto es, cristiana), sino redonda (es decir, gnóstica). El hombre regresa al punto de partida, y vuelve a tomar sus actividades elementales del principio, lejos del empleo del dinero y de la violencia capitalista burguesa.

(118)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 531

(119)

J. A. MARAVALL, op. cit., p. 233 , concretamente, dice : "Todas las bases de su estética saben a platonismo y ya sabemos desde Popper que el platonismo cuenta entre los adversarios de la sociedad abierta. Ese platonismo que, más o menos trivial, queda siempre en Valle, resulta, pues, perfectamente congruente con su arcaísmo socio-político".

(120)

"Hay una corriente común : milenarismo, fideísmo, irracionalismo, que se manifiesta negativamente en la repulsa, en cualquier caso, del racionalismo burgués, y positivamente en la adhesión a un futuro que se proyecta desde un fondo arcaico y primitivo, en cualquier caso imposible de precisar hasta el punto de que no queda en claro de él más que la necesidad de apelar a la violencia para conquistarlo" (Ibid., p. 248).

(121)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 529

(122)

Entre los últimos trabajos sobre la producción literaria de don Ramón del Valle-Inclán está uno realizado por Emma Susana Speratti-Piñero, y nos interesa señalarlo porque se ocupa, precisamente, del estudio pormenorizado de los elementos ocultistas y teosóficos que intervienen en la obra de nuestro autor. Dividido en tres partes, el estudio en cuestión constituye todo un volumen publicado en Londres, y en él se hace una detallada compilación de las influencias recibidas por Valle dentro de los lineamientos del ocultismo y, para ampliar y verificar todos los ejemplos, la autora emprende una revisión de la obra total del escritor gallego, de la literatura española y, también, de la civilización occidental en torno al papel que esta disciplina juega artísticamente.

Lo que podría resultarnos más útil sería, seguramente, la afirmación de esta escritora en relación a que los trabajos de Valle-Inclán son una crítica despiadada, dirigida contra las costumbres, las creencias, las posturas políticas y los arquetipos sociales españoles de todos los tiempos. "Específicamente -dice la autora aludida- el esperpento representa la cúspide de su arte, y con él Valle establece una disputa continua contra las apariencias y los engaños, tan comunes y tan espantosamente familiares al espíritu español" (Cfr. Emma Susana Speratti-Piñero, El ocultismo en Valle-Inclán, p. 140).

Asimismo, es interesante observar cómo en este libro se hace hincapié en torno a las obsesiones ocultistas de don Ramón, presentes ya en sus obras de juventud. Y para el caso, Speratti-Piñero se preocupa grandemente por dar al lector una lista más o menos completa de las figuras del ocultismo y la teosofía que Valle cita exhaustivamente a todo lo largo de su existencia literaria : Madame Blavatsky, Sybil Leek, Paracelso, Stith -- Thompson, Freud y Jung (Supra, p. 45).

No está por demás que apuntemos, a este respecto, que la teosofía es el supuesto saber de Dios y que se diferencia de lo estrictamente teológico porque pretende ser una ciencia infusa o alcanzada sólo por intuición de la esencia divina o unión con ésta, y porque constituye una especie de religión filosófica de la salvación, con todas las contradicciones y ambigüedades que pudieran desprenderse de esta afirmación.

Hay un artículo que puede ayudarnos a captar mejor los aspectos ambivalentes de la teosofía : "Su origen se remonta a los tiempos más antiguos de la especulación filosóficorreligiosa, principalmente de la India; en el curso de la historia ha tomado formas muy diversas, pero, en general, se presenta como un conocimiento superior de los secretos divinos, de los enigmas del universo y del hombre, como una mística panteísta que, casi siempre, incluye el ocultismo; en sentido amplio, se ha dado, pues, el nombre de teosofía al neoplatonismo, al gnosticismo, a la cábala judaica, a la mística de los rosacruces, a ciertas doctrinas de Agripa de Nettesheim, Paracelso, y V. Weigel, al martinecismo, a las concepciones de Boehme, J. J. Hamann, F. G. Schelling (en su último período), etc. Especialmente se llama hoy teosofía a la fundada por Elena P. Blavatsky que, según ella, durante su larga estancia en la India y el Tíbet, recibió de escuelas budistas y lamas tradiciones secretas de la más remota antigüedad, y con éstas, fuerzas suprasensibles; esta sabiduría de los mahatmas versa sobre el origen, destino y futuro del género humano y de su planeta; la organi-

zación espiritual de la tierra y del sistema solar, la ley de la metempsychosis y la retribución (Karma), la vida de ultratumba, las causas del mal y de la enfermedad y sus remedios, etc.; sostiene el origen divino del alma y de todas las cosas; que el universo está constituido por siete planos o grados de perfección, que van del físico al astral; que la naturaleza humana es irradiación del alma universal y puede adquirir poderes ocultos (teurgia, magia, etc.) y salvarse mediante un proceso de purificación que la aproxima y reintegra a su origen; afirma la hermandad de todos los hombres y propugna la más amplia tolerancia religiosa; en su doctrina moral, trata de recoger los preceptos de las principales religiones. Un decreto de la congregación del Santo Oficio (1919), confirmado por Benedicto XV, declaró que la teosofía es incompatible con la fe católica y prohibió a los católicos asistir a las reuniones y leer los escritos de los teósofos" (Cfr. Diccionario Enciclopédico UTEHA, t. IX, México, UTEHA, 1951, p. 1257).

Ante tales posibilidades, sólo queremos hacer destacar dos cosas : La lámpara maravillosa fue publicada en 1916 y, como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, Valle hace que en ella coincidan, estéticamente hablando, teosofía y ocultismo.

(123)

Cit. por J. A. VALENTE, Ensayo sobre Miguel de Molinos, p. 22

(124)

Max AUB, La poesía española contemporánea, México, Edit. Atlas, 1966, p. 34

(125)

Ricardo GULLÓN, "Técnicas de Valle-Inclán", p. 24

(126)

José MARTÍNEZ RUIZ, Azorín, Pról. a Ramón del Valle-Inclán, Obras Completas, t. I, Madrid, Edit. Plenitud, 1954, 1308 pp. / p. xvi 7.

(127)

"En él, la actitud esteticista del partidario del 'arte por el arte', del hombre que sólo creía en la belleza, se transforma en el gesto iracundo del moralista, del hombre indignado, pero cuya arma no es el sermón, sino esa forma literaria 'intermedia' que es la tragicomedia, lo grotesco : ni lo puramente trágico ni lo puramente cómico parecen convenir al Valle-Inclán maduro" (Cfr. Manuel DURÁN, "Valle-Inclán y el sentido

de lo grotesco", p. 12).

(128)

José Antonio GÓMEZ MARÍN, "Valle : estética y compromiso", p. 179

(129)

Ismael Quiles dice que Plotino "parece avaro en palabras, al mismo tiempo que es rico y denso en pensamientos" (Vid. Plotino, El alma, la belleza y la contemplación, Intr., pról. y notas de Ismael QUILES, p. 10).

(130)

Ibid., p. 39

(131)

R. GULLÓN, op. cit., pp. 35-36

(132)

R. del VALLE-INGLÁN, op. cit., p. 551

(133)

Miguel ENGUINADOS, "Las raíces históricas del esperpentismo", p.

10

(134)

R. del VALLE-INGLÁN, op. cit., pp. 532-533

(135)

Ibid., p. 555

(136)

Manuel Azaña, amigo de nuestro poeta, habla precisamente en torno al hecho de que el creador es una especie de semidios estético en su búsqueda denodada y eterna por el ardor y por el poder absolutos. "El poeta debe ser un hombre absurdo -dice-, un semidios movido por el afán de la -justicia absoluta. Sus odios, su crueldad verbal, su intransigencia, pueden invocar, en el origen, un motivo de interés público aceptable. Es un héroe desprovisto de misericordia, que ha tirado muchas piedras porque -estaba libre de pecado. Se sitúa naturalmente en la extrema oposición. Es una picota de lo mediocre y de lo malo; un anticipo del juicio final para

chirles, los hipócritas, los vividores; es un hurón que vocifera sus despegos. Por esa justicia, que ama tanto, no la aprende en otros, ni menos la recibe de una ley exterior. Valle-Inclán es el hombre de la ley propia, que desprecia la jerarquía social y legal porque está corrompida" (Cfr. Manuel AZAÑA, "Mi amigo Valle-Inclán", en La Pluma, Vol. IV, Núm. 30 (Madrid, 1933), p. 87 Cit. por D.GARCIA-SABELL, "El gesto único de Don Ramón", p. 31)

(137)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 542

(138)

Entre otros aspectos sobre el carácter elitista de las sectas gnósticas, Victoria Sau apunta lo siguiente : "Todo lo que el hombre ha juzgado realmente importante, ha procurado que estuviese en poder de una minoría selecta, dejando al vulgo, la plebe, la grey, la masa, en fin, al margen. El pueblo, hablando en términos generales, sólo recibe las migajas religiosas, filosóficas, políticas o científicas. El secreto se mantiene unas veces para bien y otras para mal. El hombre-masa reacciona muy distintamente del hombre-individuo, y no siempre está preparado para recibir ciertos conocimientos. Lo malo es que de esta circunstancia se ha abusado siempre, a través de la historia. Jesucristo, en cambio, no había hecho discriminaciones, había hablado a todos ; se había hecho oír de los humildes e ignorantes tanto como de los inteligentes y poderosos. Pero los gnósticos, aferrándose a lo que hasta entonces era tradicional, encubrieron sus enseñanzas, y para comunicarse con los de su misma escuela, emplearon el lenguaje de los símbolos" (Cfr. Victoria SAU, "Gnosticismo", p. 15).

De ahí que nosotros tratemos de subrayar el parentesco innegable entre la actitud estetizante del escritor gallego y, por ejemplo, la actitud francamente iniciática de Valentín, el gnóstico alejandrino. A propósito de esto último, la misma Victoria Sau sintetiza el ciclo valentiniano en la forma siguiente : "Según Valentín, en el principio había el Abismo, de sexo masculino, y el Silencio, femenino, los cuales crearon treinta eones o inteligencias, en quince parejas de ambos sexos. El eón último, llamado 'sophía' -sabiduría-, deseó conocer el Primer Abismo, lo cual era un deseo pecaminoso y desordenado, al que no tenía derecho. Ello originó una revolución en la Pléroma -el conjunto-. Para remediar el caos originado, el primer eón, procedente del Padre Abismo, creó otros dos eones, que son Cristo y el Espíritu Santo, mientras 'sophía' es hundida en el infierno o caos. Pero 'sophía' y el caos procrearon también dos eones, que son la materia y el demiurgo o alma del mundo. De éstos nace el hombre. Su parte

física procede de la materia; su alma, del demiurgo; su espíritu, de sophía. De esta manera sophia creó a su imagen y semejanza la parte material del universo" (Ibid., p. 20).

Dentro de estos lineamientos, es preciso tener en cuenta, también, el carácter diacrónico que presenta el sincretismo religioso-filosófico a lo largo de las épocas. Habiendo surgido en los primeros siglos del cristianismo, su silueta polícroma y desafiante se repite con cierta menudencia en edades y lugares diversos, y constituye el secreto principal de la extraordinaria difusión que alcanza la obra literaria de algunos escritores medievales, renacentistas o barrocos; si bien es cierto que, de la misma manera, llegó a constituir el motivo principal de sus reyertas con la sociedad o con la Iglesia. Este es el caso, por ejemplo, de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Y sobre este particular, hay un comentario de Menéndez y Pelayo que resulta esclarecedor. Hablando de la etapa madura de la producción novelesca del autor florentino, dice : "Aunque Boccaccio estuviese ya inclinado en aquella fecha á pensamientos más graves que los de su alegre juventud, todavía distaba mucho de haberse despojado del hombre - viejo completamente, y su conversión moral no se efectuó por entero hasta 1362. El Ameto de Boccaccio refleja un estado de ánimo vacilante y antinómico consigo mismo. Los dogmas católicos de la Trinidad, Encarnación y Transubstanciación, aparecen envueltos en un fárrago mitológico que los profana y desnaturaliza. En el himno que entona Lia en honor de Cibeles se mezclan del modo más abigarrado el paganismo y el cristianismo, formando una especie de teología sincrética, que recuerda las especulaciones de los gnósticos alejandrinos. La elevación del pensamiento de la obra, que sólo se manifiesta claramente en las últimas páginas, contrasta con el carácter lascivamente erótico de las narraciones, que podrían figurar sin incongruencia entre las del Decamerone" (Cfr. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Orígenes de la novela, t. III, p. 134).

Así, el crisol donde se confunden -en mezcla insospechada- paganismo y cristianismo, gnosticismo y neoplatonismo, no es exclusivo del siglo III d. de C. Todo lo contrario. Sus afanes esenciales y sus resultados -elitistas o no- pertenecen a la historia y, por esta causa, por esta causa nada más, el rostro de Valle-Inclán suele adquirir, en los múltiples retratos que han llegado hasta nosotros, las facciones reveladoras de un Boccaccio redivivo, o los gestos rebeldes de un Valentín vuelto a encontrar.

(139)

R. del VALLE-INCLÁN, op. cit., p. 500

(140)

Idem.

(141)

Idem.

(142)

Idem.

(143)

En efecto, Umberto Eco puede ayudarnos a corroborar el sentido que puede tener esa aparente contradicción que hemos querido destacar en el capítulo final de nuestro trabajo. Si el movimiento es para Valle pura alucinación, este pensamiento corresponde en cierto sentido a los ejemplos aludidos actualmente por Eco en relación con ese concepto de la arquitectura móvil, donde se manifiesta un nuevo significado de la presentación-contemplación en un proceso activo en el que convergen motivos intelectuales y emocionales, teóricos y prácticos. "Mientras que el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado -afirma-, el simbolismo moderno es un simbolismo 'abierto' precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente. El símbolo de la literatura y de la poesía moderna tiende a sugerir un 'campo' de respuestas emotivas y conceptuales, dejando la determinación del 'campo' a la sensibilidad del lector. Esta llamada a la autonomía de las perspectivas interpretativas no es exclusiva de las poéticas órfico-simbólicas, de las poéticas que grosso modo podríamos calificar de irracionalistas" (Cfr. Umberto ECO, "El problema de la obra abierta", en La definición del arte, pp. 157-164).

(144)

La idea se complementa con la explicación que el propio poeta agrega a continuación. Y el párrafo dice, en su totalidad, lo siguiente : "Las lámparas tienen dos propiedades, que son lucir y dar calor. Para entender qué lámparas sean éstas que aquí dice el alma y cómo lucen y arden en ella dándole calor, es de saber que Dios en su único y simple ser, es todas las virtudes y grandezas de sus atributos, porque es omnipotente, es sabio, es bueno, es misericordioso, es justo, es fuerte, y amoroso, y otros infinitos atributos y virtudes que no conocemos; y siendo Él todas estas cosas en su simple ser, estando Él unido con el alma, cuando Él tiene por bien de abrirle la noticia, echa ella de ver distintamente en Él to-

das estas virtudes y grandezas [...] Y como cada una de estas cosas sea el mismo ser de Dios en un solo supuesto suyo, que es el Padre o el Hijo o el Espíritu Santo, siendo cada atributo de éstos el mismo Dios, y siendo Dios infinita luz e infinito fuego divino, de aquí es que en cada uno de estos innumerables atributos luzca y dé calor como Dios, y así cada uno de estos atributos es una lámpara que luce al alma y da calor de amor" (Cfr. San Juan de la CRUZ, llama de amor viva, III, p. 887).

(145)

Para una aproximación más gráfica al texto de don Ramón hemos - transcrito el capítulo completo en uno de los apéndices de este trabajo. Los números arábigos que aparecen allí corresponden a las unidades lingüísticas que, en nuestra tercera lectura, hemos impuesto un tanto arbitrariamente. No está de sobra advertir que los números romanos designan el orden de las glosas dispuesto por el propio Valle-Inclán.

(146)

Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, op. cit., pp. 50-110

(147)

Para un acercamiento directo a las diversas opiniones que, sobre este particular, Valle se ve precisado a desarrollar en distintos momentos de su existencia, podemos transcribir algunas de las que anotan Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas en su libro Visión del esperpento. Allí, se registra en primer lugar una referencia tomada de la obra de Ramón Gómez de la Serna, y dice : "Castilla tiene ese poder maravilloso de recrear. Recriados de Castilla fueron Carlos I el flamenco, y Domenico el griego, y Unamuno el vasco" [R.G. de la Serna, op. cit., p. 138]; después, una frase textual del escritor gallego, entresacada de la edición italiana de alguna de sus obras : "El poeta tiene mucho del intelecto castellano en su olvido por las cosas humildes y en su amor por las fechorías de adarga y lanza" ["Prólogo", Versolari de Salcedo, 1917, en Barcia]; más adelante, un renglón sin fuentes y sin referencias : "Castilla está muerta, porque Castilla vive mirando atrás, y mirando atrás no se tiene una visión del momento"; y, finalmente, un párrafo del libro Las estéticas de Valle-Inclán, de Díaz-Pajaja : "Los españoles nos dividimos en tres grandes grupos : los andaluces que van a la procesión con una velita rizada; los castellanos, que van con un hachón de cera; y, nosotros, los del norte, que vamos con un hueso" [G. Díaz-Pajaja, op. cit., p. 90] (Cfr. Rodolfo CARDONA y Anthony N. ZAHAREAS, "Valle-Inclán como teórico de la

creación literaria", en Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán, p. 245 y ss.)

Los cuatro casos pueden sintetizarse en una de las preocupaciones fundamentales del autor español que nos ocupa : poder llenar el tiempo de la misma manera como el Greco llenaba el espacio, haciendo dialogar a los vivos y a los muertos en una tramoya onírica de nuevo género.

(148)

Véanse notas 1 y 2

(149)

Véase nota 40

(150)

Alonso ZAMORA VICENTE, Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán, p. 80.

(151)

C. BLANCO AGUINAGA, op. cit., p. 15 (Cfr. nota 17)

(152)

R. del VALLE-INCLÁN, El vermo de las almas, en Obras Completas, t. I, p. 17

(153)

Guillermo de TORRE, Historia de las literaturas de vanguardia, p. 86.

(154)

Vid. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, Ensayo de un diccionario de la literatura, t. I, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1037

(155)

Plotino, El alma la belleza y la contemplación, p. 78

(156)

Véase nota 20

(157)

Entrevista Ramón del Valle-Inclán / Gregorio Martínez Sierra, re-
producida en ABC, XII, 7, 1928 y XIII, 3, 1930 Cit. por Rodolfo CARDONA
y Anthony N. ZAHAREAS, op. cit., p. 237

(158)

Federico NIETZSCHE, El crepúsculo de los ídolos, p. 100

(159)

Entrevista Ramón del Valle-Inclán / Cipriano Rivas Cherif, Revista
España, Núm. 409, 16-II-1924, 5 Cit. por Rodolfo CARDONA y Anthony N.
ZAHAREAS, op. cit., p. 743

(160)

Gustavo UMPIERRE, op. cit., p. 10

(161)

Ramón XIRAU, "Los neo-platónicos", p. 98

(162)

Cit. por Francisco MADRID, La vida activa de Valle-Inclán, p. 342

(163)

Guillermo de TORRE, op. cit., pp. 804-805

(164)

No es casual que hagamos hincapié en el hecho de que Valle manifies-
ta, con su arte, ciertas anticipaciones técnicas y conceptuales con res-
pecto a la greguería ramoniana. Esto obedece a que, por muchas circunstan-
cias, La lámpara maravillosa puede encajar en ese contexto sumamente con-
tradictorio que se estructura en torno a la idea que presuponen las "van-
guardias clásicas", es decir, aquellas corrientes que, si no por su origi-
nalidad, deben ser recordadas, en cambio, por su tarea histórica de puri-
ficación y renovación de las respectivas literaturas nacionales (Cfr.
J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN, op. cit., p. 115). Para explicar esto último, bas-
ta sugerir, por ejemplo, el marco evolutivo que sigue la literatura erótico
co-mística en España.

Por otra parte, existe una referencia que sostiene los nexos que hemos
insinuado entre Valle-Inclán y Gómez de la Serna, y que no sólo plantea -
las relaciones amistosas entre ambos escritores. A pesar de estar enfoca-

da a esclarecer el posible carácter ultraísta de algunos poemas de don Ramón, puede utilizarse para apoyar, igualmente, las opciones vanguardianas del autor gallego y, mejor dicho, las opciones experimentales que pudieran sucederse en las páginas de "El quietismo estético".

Se trata, nuevamente, de un juicio elaborado por Guillermo de Torre en su Historia de las literaturas de vanguardia, y dice lo siguiente : "En el caso del autor de La pipa de Kif (1919) habría que hacer una salvedad, y precisamente con relación al libro renombrado, puesto que en su acrobatismo satírico hacía su aparición la estética del esperpento, base de sus mejores obras. Ahora bien, no es tanto quizá que Valle-Inclán influyera sobre el ultraísmo con aquella poesía burlesca, tan próxima en ciertos aspectos a dicha corriente, sino más bien quizá lo contrario. Confróntese a tal propósito cierta poesía, "ojo de buey", enviada a Grecia y que inexplicablemente no aparece en la suma de sus libros de dicho género (Claves líricas, 1930), y también algunas acotaciones de Luces de Bohemia (1924), tan próximas, por otra parte, a determinadas greguerías ramonianas" (Cfr. Guillermo de TORRE, op. cit., p. 521).

(165)

Véase nota 103

(166)

M.A. DYNNIK, et. al., "EL marxismo y las concepciones idealistas", en Historia de la Filosofía, t. I, México, Edit. Grijalbo, S.A., 1988, p. 83 .

(167)

Ibid., pp. 141-142

(168)

Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Textos de estética y teoría del arte, México, UNAM, 1977, p. 15 (Lecturas Universitarias, 14)

(169)

Idem.

(170)

Víctor HUGO, Nuestra Señora de París, p. 218

(171)

Guillermo DÍAZ-PLAJA, Las estéticas de Valle-Inclán, pp. 109-114

(172)

Ante las escasas informaciones recabadas, no hemos tenido otro remedio más que aceptar el hecho de que el legendario personaje al que alude Valle-Inclán en este apartado de "El quietismo estético" es, precisamente, el mismo que acabamos de proponer. Hay un detalle que nos hace considerar como acertada nuestra suposición, y es el siguiente : san Ireneo, padre de la Iglesia griega, mártir cristiano y obispo de Lyon, Francia (115?-202 d. C.) es uno de los más famosos teólogos de su tiempo y escribió diversos trabajos contra los gnósticos, entre los que se conservan - el titulado Contra los herejes, en versión latina, y la Predicación apostólica, en versión armenia. Así, pues, de acuerdo con el carácter más bien heterodoxo que perfila, por el contrario, el obispo de Tiro, resulta más factible que, este último, sea el "Ireneo Alejandrino" citado por Valle-Inclán.

Desconocemos cuál ha sido la fuente consultada por nuestro autor en relación con la metáfora del sagitario, original, según Valle, de este escritor enigmático que se pierde en la leyenda y en la noche de los siglos. No obstante, podemos recordar que este motivo está presente, también, por otro lado, en el pensamiento quietista de Miguel de Molinos, ya en pleno siglo XVII : "No admiré ver salir cada día a la luz del mundo nuevos libros espirituales, porque Dios tiene siempre que comunicar nuevas luces y las almas tienen siempre necesidad de estas instrucciones" (Cfr. Miguel de MOLINOS, Guía Espiritual, p. 63). Véase nota 113.

(173)

Vid., J. L. GIMÉNEZ FRONTÍN, op. cit., pp. 76 y ss.

(174)

R. del VALLE-INCLÁN, La lámpara maravillosa, p. 557

(175)

R. del VALLE-INCLÁN, El pasajero, en Obras Completas, t. I, Madrid, Edit. Plenitud, 1954, p. 1100

(176)

Ibid., p. 1107

(177)

Ibid., p. 1157

(178)

Ibid., p. 1129

(179)

Vid., Jean-Charles PICHON, Historia Universal de las Sectas y Sociedades Secretas, pp. 294-295

(180)

Ibid., p. 292

(181)

Gustavo UMPIERRE, op. cit., p. 35

(182)

Aunque en muchos aspectos estos valores constituyen un lugar común para los hombres del Modernismo, es quizás indispensable hacer hincapié en el hecho de que Valle, más comprometido con este movimiento de lo que él mismo hubiera querido, guarda una relación estrecha con algunos de los representantes mexicanos del mismo.

Se ha repetido en varias ocasiones que, durante su primera estancia en México (1893), el escritor gallego leyó con verdadero interés las crónicas, los artículos, los cuentos y las cuaresmas de Manuel Gutiérrez Nájera, los cuales venían publicándose en diarios y revistas de la capital mexicana en el último tercio del siglo XIX. Por este motivo, revisando algunas de dichas publicaciones, hemos encontrado ciertos resabios que nos hablan, precisamente, del parentesco formal y conceptual existente entre don Ramón y los modernistas de Hispanoamérica, y, en este caso, concretamente, entre el Valle-Inclán de La lámpara maravillosa y algunas crónicas de El Duque Job.

Esta familiaridad corresponde, seguramente, a muchos de los tópicos que andaban en el aire cuando los artistas del cambio de siglo deciden urdir nuevas excursiones estilísticas e ideológicas. Sin embargo, hemos querido registrar, de todas maneras, dos fragmentos del escritor mexicano que vive radicado, oníricamente, en París, casi como don Ramón a mitad del camino entre Galicia y Brecht. Ambos párrafos nos han hecho recordar al Valle-Inclán de las marionetas y los horrores, al creador de los esperpentos y,

también, al artista que gusta de practicar en los trapecios intemporales del circo adonde se refugiaron los ciclos gnósticos y los sincretismos neoplatónicos. El primero, dice lo siguiente : "Los títeres son la forma más simple del teatro. En los orígenes del arte escénico pueden estudiarse el nacimiento y desarrollo de esta clase de espectáculos, que han sido la norma y el seguro indicio para examinar la habilidad de los diversos - pueblos, así en las artes imaginativas como en la escultura. Un teatro pequeño en donde se representen por el populacho y para el populacho estas escenas, toscamente urdidas, y por medio de figuras o muñecos, puede dar idea de las que el tal pueblo tiene para dedicarse a las especulaciones de la fantasía y para la fábrica de estatuas o esculturas... Por medio de los títeres se conocen también las costumbres populares, ese signo - de individualidad que va desapareciendo de casi todas las naciones" (Manuel GUTIÉRREZ NAJERA, "Teatro de títeres", p. 314).

El segundo, más revelador en cuanto al tema que nos ocupa, es decir, en cuanto a los valores naturales intrínsecos del placer humano, dice así: "Siendo dichoso puede serse pagano. Leed la literatura helénica : en casi toda ella el único que tiene derecho á cantar, es el placer. Es un banquete al que concurren nada más mujeres bellas y hombres sanos. Pero afuera, en el yerto umbral de esos palacios, gime el dolor como infeliz mendigo... Aparece el cristianismo y el dolor habla. Ya hay quien le oiga : la diosa ya no es muda ni impasible, y como ha sufrido, sabe consolar" (M. GUTIÉRREZ NAJERA, "Asunción", pp. 1-2).

Como vemos, ambos textos corresponden a la visión del mundo de don Ramón y, mejor dicho, pueden constituirse en los orígenes de dicha cosmovisión. Además, para tal efecto, Valle-Inclán tomará prestadas otras doctrinas y otros recursos literarios un poco menos ortodoxos (hay que recordar el catolicismo de El Duque Job), y, de esta manera, el autor de La lámpara maravillosa habrá de arribar a las afirmaciones más categóricas con respecto a los valores tradicionales de España, como aquellas que prorrumpe en 1906, diez años antes de la publicación del libro que estudiamos : "Dentro de mi alma, rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano, y no creo más que en la belleza... No fumo, no bebo vino, odio el café y los toros, la religión y el militarismo, el acordeón y la pena de muerte" (Cit. por Guillermo DÍAZ-PLAJA, Modernismo frente a novedad y ocho, pp. 76-77).

Estos juicios no impiden que nuestro escritor, olvidándose de tales aspavientos, practique, abiertamente, cada uno de los pequeños o grandes vicios que dice abominar.

Véase el artículo que Marcel Bataillon dedica al estudio de las atribuciones erróneas o acertadas de la composición sacra que comienza : "No me mueve, mi Dios, para quererte". Allí, el autor francés perfila los rasgos iconográficos y simbólicos de algunos escritores relacionados con el quietismo y el iluminismo, y, también, estudiando varias figuras místicas de España, proyecta la hipótesis del "imposible" de que no haya paraíso, infierno ni ley. (Cfr. Marcel BATAILLON, "El anónimo del soneto 'No me mueve, mi Dios'...", en Nueva Revista de Filología Hispánica, Año IV, Núm. 3 (México, 1950), pp. 254-269).

3. BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- VALLE-INCLÁN, Ramón del, Cuentos, estética y poemas, Nota y selec. de Guillermo Jiménez, México, Tip. Murguía, 1919, 177 pp. (CVLTURA, t. XI, Núm. 2)
- - -, "Epistolario", en Revista de Occidente, 3a. época, Homenaje, Año IV, Núms. 44-45 (Madrid, nov-dic. 1966), pp. 288-301
- - -, "Inédito de Valle-Inclán : la gestación de Flor de Santidad", en La Estafeta Literaria, Núms. 324-325 (Madrid, agosto 14 y 28, 1965), pp. 206-207
- - -, La lámpara maravillosa (Ejercicios espirituales), Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948, 146 pp. (Col. Austral, 811)
- - -, La media noche, visión estelar de un momento de guerra, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, 113 pp.
- - -, Luces de Bohemia, Ed., pról. y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1973, lxxviii + 182 pp. (Clásicos Castellanos, 180)
- - -, Obras Completas, Madrid, Edit. Plenitud, 1954, 2 t.; Vol. I, 1334 pp; Vol. II, 1337 pp.
- - -, Obras Escogidas, Madrid, Aguilar S.A., de Ediciones, 1974, 2 t.; Vol. I, 1214 pp.; Vol. II, 1286 pp.
- - -, Tirano Banderas, novela de tierra caliente, Introd. de Arturo Souto Alabarce, México, Edit. Porrúa, S.A., 1975, xxxvi + 134 pp.
- - -, Sonatas (Memorias del Marqués de Bradomín), Est. prelim. de Allen W. Phillips, México, Edit. Porrúa, S.A., 1975, lxxii + 170 pp.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- ALCNSO, Amado, "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", en Materia y forma en poesía, 3a. ed., Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1960, 363 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, 3. Estudios y Ensayos, 17)
- AYALA, Francisco, El escritor y su imagen (Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, A. Machado), Madrid, Edit. Guadarrama, 1975, 326 pp.
- - -, "Valle-Inclán and the invention of character", Valle-Inclán Centennial Studies, Ed. by Ricardo Guillón, Austin, Texas, The University of Texas, 1968, 137 pp. [pp. 7-39]

- BALSEIRO, José Agustín, Cuatro individualistas de España (Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán y Baroja), con un prefacio del Profr. Nicholson B. Adams, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1949, 271 pp.
- BAROJA, Ricardo, Gente del 98, Madrid, Edit. Juventud, 1952, 285 pp.
- CARDONA, Rodolfo, y ZAHAREAS, Anthony N., Visión del esperpento. teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán, Madrid, Edit. Castalia, 1970, 255 pp. (La Lupa y el Escalpe, 9)
- CASARES, Julio, Crítica profana (Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León), Madrid, Edit. Renacimiento, [s. a.], 365 pp.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1965, 294 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, 2. Estudios y Ensayos, 32)
- - -, Modernismo frente a noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1951, 245 pp.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, Vida y literatura de Valle-Inclán, Pról. de Francisco García Pavón, Madrid, Taurus, 1966, 257 pp.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, Don Ramón del Valle-Inclán, 3a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1959, 216 pp. (Col. Austral, 427)
- - -, "Valle-Inclán", en Retratos contemporáneos, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1944, 345 pp. [pp. 299-300]
- GÓMEZ MARIN, José Antonio, La idea de sociedad en Valle-Inclán, Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1967, 138 pp. (Cuadernos Taurus, 76)
- GREENFIELD, Sumner M., Valle-Inclán : anatomía de un teatro problemático, Madrid, Edit. Fundamentos, 1972, 300 pp.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, Ramón del Valle-Inclán, la política, la cultura, el realismo y el pueblo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, 426 pp.
- MADRID, Francisco, La vida activa de Valle-Inclán, Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1944, 214 pp.
- MARTÍNEZ-LOPEZ, Ramón, "A portrait of Valle-Inclán", Valle-Inclán Centennial Studies, ed. by Ricardo Gullón, Austin, Texas, The University of Texas,

1968, 137 pp. [pp. 13-25]

PINA, Francisco, El Valle-Inclán que yo conocí y otros ensayos, México, UNAM, 1969, 261 pp. (Col. Poemas y ensayos)

Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895, Ed., est. prelim. y notas de William L. FICHTER, Presentación de Alfonso Reyes, México, El Colegio de México, 1952, 222 pp.

REYES, Alfonso, "Apuntes sobre Valle-Inclán", en Tertulia de Madrid, 2a. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1950, 146 pp. (Col. Austral, 901), pp. 57-94

RUBIA BARCIA, José, "The esperpento : a new novelistic dimension", Valle-Inclán Centennial Studies, Ed. by Ricardo Gullón, Austin, Texas, The University of Texas, 1968, 137 pp. [pp. 63-96]

SALINAS, Pedro, "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", en Literatura española del siglo XX, Madrid, Alianza-Editorial, S.A., 1972, 380 pp. (El libro de Bolsillo, 239), pp. 86-114

SASTRE, Alfonso, "Tragedia y esperpento", en Anatomía del realismo, Barcelona, Edit. Seix-Barral, S.A., 1974, 313 pp. (Biblioteca Breve, Ensayo, 368), pp. 70-82

SENDER, Ramón J., Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1965, 150 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, VII. Campo Abierto)

SOBEJANO, Gonzalo, " 'Épater le bourgeois' en la España literaria de 1900", en Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán), Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1967, 246 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, VII. Campo Abierto), pp. 178-223

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, La elaboración artística en Tirano Banderas, México, El Colegio de México, 1957, 203 pp. (Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, IV)

UMPIERRE, Gustavo, Divinas Palabras : alusión y alegoría, Madrid, Edit. - Castalia, S.A., 1971, 50 pp. (Estudios de Hispanófila, 18 : Department of Romance Languages. University of North Carolina)

UNANUNO, Miguel de, "El habla de Valle-Inclán", en Visiones y comentarios, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1949, 180 pp. (Col. Austral, 900), pp. 81-84

Valle-Inclán Centennial Studies, Edited by Ricardo Gullón, Cover design by Cristino Mallo, Austin, Texas, The University of Texas, Dept. of Spanish and Portuguese, 1968, 137 pp.

- - -, Estudios reunidos en conmemoración del centenario (1866-1966), La Plata, Universidad Nacional, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1967, 460 pp. (Sus trabajos, comunicaciones y conferencias, 9)

ZAMORA VICENTE, Alonso, Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán (Contribución al estudio de la prosa modernista), Buenos Aires, Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1951, 272 pp. (Col. de Estudios Estilísticos, IV)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNEJO MARCOS, Manuel, Valle-Inclán, introducción a su obra, Madrid, Edit. Guadarrama, 1971, 295 pp.

BUERO VALLEJO, Antonio, Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca), Madrid, Alianza-Editorial, S.A., 1973, 455 pp.

GARCIA DE LA TORRE, José, Análisis temático de El Ruedo Ibérico, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1972, 284 pp.

GONZALEZ LOPEZ, Emilio, El arte dramático de Valle-Inclán, New York, University of New York Press, 1967, 145 pp.

LADO, María Dolores, Las guerras carlistas y el reinado isabelino en la obra de Ramón del Valle-Inclán, Gaineville, Florida, University of Florida, 1966, 240 pp. (Monographs, Humanities, 18)

LLORENS ALLEN, Eva, La estética de Valle-Inclán en sus relaciones con la pintura, tesis, University of Yale, 1970, 280 pp.

FAZ-ANDRADE, Valentín, La anunciación de Valle-Inclán, Buenos Aires, Edit. Progreso, 1967, 240 pp.

RISCO, Antonio, La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1966, 278 pp. (Bibl. Románica Hispánica, C. Estudios y Ensayos, 96)

RUBIA BARCIA, José, A biobibliography and iconography of Valle-Inclán, 1866-

- 1936, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1960, 380 pp.
- RUIZ DE GALARRETA, Juan, Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán, La Plata, Ed. Municipalidad de La Plata, 1960, 290 pp.
- SMITH, Varsity, Ramón del Valle-Inclán, New York, Twayne, 1973, 180 pp. -
(TWAS, 160)
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, De Sonata de Otoño al esperpento, Londres, Tamesis Books, 1968, 275 pp.
- - -, El ocultismo en Valle-Inclán, Londres, Tamesis Books (Grant & Cutler, Distr.), 1974, vi + 202 pp.
- TORRE, Guillermo de, "Valle-Inclán o el rostro y la máscara", en La difícil universalidad española, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1965, 315 pp. [pp. 214-234] 7
- UMBRAL, Francisco, Valle-Inclán, Madrid, Edit. Guadarrama, 1968, 180 pp.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, La realidad esperpéntica, Madrid, Taurus, 1969, -
345 pp.
- - -, Valle-Inclán, novelista por entregas, Madrid, Taurus, 1973, 93 pp.
(Cuadernos Taurus, 117)

HEMEROGRAFIA (M)

- ALBERTI, Rafaél, "Tres nocturnos romanos con Don Ramón del Valle-Inclán", en Papeles de Son Armadans, Homenaje, Año XI, Vol. XLIII, Núm. CXXVII (Madrid - Palma de Mallorca, oct. 1966), pp. 13-18
- ALONSO, José Luis, et. al., "Encuesta sobre el teatro de Ramón del Valle-Inclán. Hablan los directores de escena", en Insula, Homenaje, Año XXI, Núms. 236-237 (Madrid, julio-agosto 1966), p. 6
- AMOROS, Andrés, "Leyendo Luces de Bohemia", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, Vol. 67, Núms. 199-201 (Madrid, julio-agosto 1966), pp. 271-282
- AYALA, Francisco, "Nota al centenario de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 5
- AZPITARTE, Juan Manuel, "Valle-Inclán : 'Dinámica de la estructura latente'", en Cuadernos Hispanoamericanos, Vol. 75, Núm. 283 (Madrid, enero - 1974), pp. 47-60

- BAQUERO GOYANES, Mariano, "Valle-Inclán y lo valleinclanesco", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 34-52
- BARGA, Corpus, "Valle-Inclán en la más alta ocasión", en Revista de Occidente, 2a. época, Homenaje, Año IV, Núms. 44-45 (Madrid, nov.-dic. 1966), pp. 288-301
- BARY, David, "La 'inaccesible categoría estética' de Valle-Inclán", en Papeles de Son Armadans, Año XIV, Vol. LII, Núm. CLVI (Madrid - Palma de Mallorca, marzo 1969), pp. 221-238
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, "El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 451-454
- BUERO VALLEJO, Antonio, "De rodillas, en pie, en el aire (sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 132-145
- CAAMAÑO BOURNADEL, José, "Los dos escenarios de La media noche", en Papeles de Son Armadans, Homenaje, pp. 135-150
- CALVO, Fernando, "Vanguardistas de antaño : en torno a Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 20
- CAMPANELLA, Hebe Noemí, "Aproximación estilística a un cuento de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 373-399
- CAMPOS, Jorge, "La noche americana de los poetas : Valle-Inclán y la poesía hispanoamericana", en Insula, Homenaje, p. 21
- - -, "Tierra caliente (La huella americana en Valle-Inclán)", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 407-438
- CARBALLO CALERO, Rubén, "Don Ramón ante el 98", en Insula, Homenaje, p. 26
- CARO BAROJA, Julio, "Recuerdos valleinclanesco-barojianos", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 302-313
- CEPEDA ADAN, José, "El fondo histórico-social de Luces de Bohemia", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 227-246
- CONTE, Rafael, "Valle-Inclán y la realidad", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 53-64
- CORREA CALDERÓN, E., "La terrible infancia de Valle-Inclán", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 330-342
- DIAZ ORTIZ, Pedro, "Valle-Inclán y el teatro contemporáneo", en Cuadernos

Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 445-450

- DOMENECH, Ricardo, "Para una visión actual del teatro de los esperpentos", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 455-466
- DURÁN, Manuel, "Los cuernos de Don Friolera y la estética de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, pp. 5, 28
- - -, "Valle-Inclán en 1913-1918 : el paso de la estética a la ética", en Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, Vol. 3 (México, 1969), pp. 323-329
- - -, "Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco", en Papeles de Son Armandans, Homenaje, pp. 109-131
- ENGUIDANOS, Miguel, "Las raíces históricas del esperpentismo", en Insula, Año XXVIII, Núm. 305 (Madrid, abril 1972), pp. 1,10,14
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Leyendo a Valle-Inclán (notas al margen)", en Cuadernos de literatura contemporánea, Núm. 18 (Madrid, 1946), pp. 539-593
- - -, "Prosa y estilo del novelista", en La Estafeta Literaria, Núms. 320-321 (Madrid, junio 19 y julio 3, 1965), pp. 37-38
- FLYNN, Gerard C., "Casanova and Bradomin", en Hispanic Review, Vol. XXX, Núm. 2 (Philadelphia, april, 1962), pp. 133-141
- - -, "The bagatela of Ramón del Valle-Inclán", en Hispanic Review, Vol. XXXII, Núm. 2 (Philadelphia, april, 1964), pp. 135-141
- FRESSARD, Jacques, "Un episodio olvidado de La guerra carlista", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 347-367
- GANALLO FIERROS, Dionisio, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 343-366
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, "Cenizas (primer drama de Valle-Inclán)", en Insula, Homenaje, p. 10
- - -, "En el tinglado de la eterna farsa", en La Estafeta Literaria, Núms. 320-321 (Madrid, junio 19 y julio 3, 1965), pp. 40-41
- GARCÍA-PELAYO, Manuel, "Sobre el mundo social en la literatura de Valle-Inclán", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 257-287
- GARCÍA-SABELL, Domingo, "El gesto único de Don Ramón (en torno a una obra ignorada de Valle-Inclán)", en Insula, Homenaje, pp. 4,31

- - -, "Españoles mal entendidos. II. Don Ramón del Valle-Inclán", en Insula, Vol. XVI, Núm. 160 (Madrid, julio-agto. 1961), p. 1
- - -, "Valle-Inclán y las anécdotas", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 314-329
- GARCÍASOL, Ramón de, "Luces de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 283-302
- GIL, Ildelfonso Manuel, "Las 'víctimas inocentes' en Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 303-315
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, "Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 148-174
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Ideas e ideales permanentes de Don Ramón del Valle-Inclán", en La Estafeta Literaria, Núms. 320-321 (Madrid, junio 19 y julio 3, 1965), pp. 36-37
- GÓMEZ MARÍN, José Antonio, "Valle : estética y compromiso", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 175-203
- GONZÁLEZ-ALEGRE, Ramón, "Fantasía y música : poesía (aportación para un entendimiento de Valle-Inclán poeta)", en La Estafeta Literaria, Núms. 320-321 (Madrid, junio 19 y julio 3, 1965), pp. 38-40
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, "Valle-Inclán y Curros Enríquez", en Revista Hispánica Moderna, Núm. XI (New York, 1945), pp. 215-226
- GRANJEL, Luis S., "Valle-Inclán 'fin de siglo'", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 22-23
- GUERRERA, Jacinto Luis, "Valle-Inclán en las letras francesas", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 530-536
- GUERRERO BUENO, Obdulia, "Sobre las Comedias Bárbaras de Don Ramón del Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 467-481
- - -, "Vocación histórica y realismo en la obra literaria de Valle-Inclán", en Insula, Vol. XXI, Núms. 236-237 (Madrid, 1966), p. 22
- GULLÓN, Ricardo, "Técnicas de Valle-Inclán", en Papeles de Son Armadans, Homenaje, pp. 21-86
- ILIE, Paul, "Esperpentismo (Valle-Inclán)", en Los surrealistas españoles, trad. de Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1972, 340 pp. (Persiles, 54), pp. 193-219
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, "Valle-Inclán (castillo de quema)", en Insula, Homenaje,

- naje, pp. 11-12
- JOHNSON, Ernest A. Jr., "Don Ramón del Valle-Inclán, burlador", en Hispania, Vol. XXXV, Núm. 4 (Baltimore, nov. 1950), pp. 407-409
- LACOSTA, Francisco C., "Diversos aspectos estilísticos en la prosa de Ramón del Valle-Inclán", en Hispania, Vol. XLV, Núm. 4 (Connecticut, dec. 1962), pp. 683-685
- LEE ZIMIC, Lesley, "La técnica estética del esperpento : anotaciones escénicas en Luces de Bohemia", en Insula, Homenaje, p. 25
- LIMA, Robert, "Valle-Inclán in the theatre : the second phase", en Hispania, Vol. LIII, Núm. 3 (Wisconsin, sept. 1970), pp. 419-428
- LORENZANA, Salvador, "Galicia en la obra de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 17
- MACHADO, Antonio, "Ramón del Valle-Inclán visto por Juan de Mairena", en Insula, Homenaje, p. 26
- MAINER, José-Carlos, "Dos libros sobre Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 16
- MARAVALL, José Antonio, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 225-256
- MARIAS, Julián, "Vuelta al Ruedo", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 166-202
- MARRAST, Robert, "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la Sonata de Otoño", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 482-492
- MARTINEZ RIUS, Florencio, "Valle-Inclán : hacia una clarificación del esperpento" (Reseña a VALLE-INCLÁN, Ramón del, El trueno dorado, Madrid, Nostromo, 1975, 140 pp.), en La Estafeta Literaria, Núm. 582 (Madrid, 15 febrero de 1975), pp. 2380-2381
- MCGRADY, Donald, "Elementos folclóricos en tres obras de Valle-Inclán", en Thesavrus : Boletín del Instituto Caro y Cuervo, T. XXV, Núm. 1 (Bogotá, enero-abril 1970), pp. 49-58
- MIRANDA, Sebastián, "Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 5-21
- MIRÓ, Emilio, "Realidad y arte en Luces de Bohemia", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 247-270

- - -, "Valle-Inclán, poeta", en Insula, Homenaje, pp. 10,33
- MONTESINOS, José F., "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 146-165
- MUÑOZ CORTES, Manuel, "Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán (palabra y motivo)", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 114-147
- ODRIOZOLA, Antonio, "Bibliografía sobre Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 14
- OTERO PEDRAYO, Ramón, "El viaje a Orenses de D. Ramón del Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 3
- PHILLIPS, Allen W., "Algo más sobre Antonio Machado y Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Vol. LXII, Núm. 186 (Madrid, junio 1965), pp. 557-564
- - -, "Rubén Darío y Valle-Inclán: historia de una amistad literaria", en Revista Hispánica Moderna, Vol. XXXIII, Núms. 1-2 (New-York, enero-abril, 1967), pp. 1-29
- - -, "Sobre la génesis de Luces de Bohemia", en Insula, Homenaje, p. 9
- POSSE, Rita, "Notas sobre el folklore gallego en Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 493-520
- PUENTE, Joaquín de la, "Valle-Inclán, director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (una votación para su nombramiento)", en Insula, Homenaje, p. 16
- QUINTO, José María de, "Un teatro desconocido : el de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, pp. 23-24
- RAMÍREZ, Manuel D., "Valle-Inclán's use of imagery and figurative vocabulary", en Hispania, Vol. XLIV, Núm. 2 (Connecticut, may, 1961), pp. 260-265
- RUBIA BARCIA, José, "Valle-Inclán y la literatura gallega", en Revista Hispánica Moderna, Vol. XXI, Núm. 2 (New York, april, 1955), pp. 93-129, y Vol. XXI, Núms. 3-4 (julio-oct. 1955), pp. 294-315
- RUIZ DE GALANDETA, Juan, "El humorismo de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 65-99

- VALPER DE TORTELLA, Roberta L., "La dimension temporal y la creación del Marqués de Bradomin", en Insula, Homenaje, pp. 15, 26
- SANCHEZ REBOLLEDO, José, "Notas en torno a La corte de los milagros", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 368-372
- SECO SERRANO, Carlos, "Valle-Inclán y la España oficial", en Revista de Occidente, Homenaje, pp. 203-224
- SENDER, Ramón J., "Algo más sobre Valle-Inclán", en Cuadernos Americanos, Núm. 2 (México, 1953), pp. 275-283
- SMITH, Varity, "Dandy elements in the Marqués de Bradomin", en Hispanic Review, Vol. XXXII, Núm. 4 (Philadelphia, oct. 1964), pp. 340-350
- SOBEJANO, Gonzalo, "Luces de Bohemia, elegía y sátira", en Papeles de Son Armadans, Homenaje, pp. 89-106
- SOTO VERGES, Rafaél, "El lenguaje de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 100-113
- SOUVIRON, José María, "Una clave lírica de Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 316-321
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana, "Cómo nació y creció El Ruedo Ibérico", en Insula, Homenaje, pp. 1, 30
- TIJERAS, Eduardo, "El cuento en Valle-Inclán", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 400-406
- TORO-GARLAND, Fernando de, "La última derrota de Bradomin", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 537-544
- TORRE, Guillermo de, "Claves de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, p. 3
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, "Valle-Inclán en cuatro sitios (El Salnes, Pontevedra, Madrid y el Callejón del Gato)", en La Estafeta Literaria, Núms. 320-322 (Madrid, junio 19 y julio 3, 1965), pp. 34-36
- - -, "Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán", en Insula, Homenaje, pp. 7, 31
- XIMENES DE SANDOVAL, F., "Cuatro facetas de D. Ramón del Valle-Inclán", en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Vol. 45 (Santander, 1969), pp. 123-203
- YNDURAIN, Francisco, "La corte de los milagros (ensayo de interpretación)", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 322-346

- - -, "Unas notas sobre El Ruedo Ibérico", en Insula, Homenaje, pp. 1, 29

ZAHAREAS, Anthony W., "La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle-Inclán", en Insula, Núm. 203 (Madrid, oct. 1963), p. 1

ZANORA VICENTE, Alonso, "En torno a Luces de Bohemia", en Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje, pp. 204-226

ZAVALA, I.M., "Valle-Inclán y sus críticos", en Modern Language Notes, Núm. 85 (Baltimore, 1970), pp. 279-286

(*) Para hacer menos pesado el aparato hemerográfico, hemos abreviado las referencias de los números que, en Homenaje a Valle-Inclán, estuvieron dedicados a su vida y obra por las siguientes publicaciones : Papeles de Son Armadans, Cuadernos Hispanoamericanos, Insula y Revista de Occidente. En tales casos, sólo hemos colocado el título del artículo, el nombre de la publicación y la palabra "Homenaje". El lector interesado deberá remitirse, pues, a la primera mención de dicha revista en la parte inicial de esta sección.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

ALBERICH, José, "Cara de Plata, fuera de serie", en Bulletin of Hispanic Studies, Vol. XLV (Liverpool, 1968), pp. 299-308

AYELÓN, Cándido, "Experiments in the theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín", en Hispania, Vol. XLVI, Núm. 1 (Kansas, march, 1963), pp. 49-56

AZANA, Manuel, "Mi amigo Valle-Inclán", en La Pluma, Vol. IV, Núm. 32 (Madrid, 1963), p. 87

BORELLI, Mary, "Valle-Inclán, poet of sarcasm", en Hispania, Vol. XLIV, Núm. 2 (Connecticut, may, 1961), pp. 266-268

BOUDREAU, Harold L., "The circular structure of Valle-Inclán's Ruedo Ibérico", en Publications of the Modern Language Association of America, Vol. LXXXII, Núm. 1 (marzo, 1967), pp. 128-135

- - -, "The creation of Valle-Inclán's Sacrilegio", en Symposium, Vol. - XXII, Núm. 1 (primavera, 1968), pp. 16-24

CAAMAÑO BOURNADEL, José, "Valle-Inclán en Combados", separata de Estampas de Combados, La Coruña, Tip. El Ideal Gallego, 1953, 40 pp.

- CALVO, Luis, "El día de Don Ramón María del Valle-Inclán", en ABC (Madrid, 3 de agosto. 1930), p. 2
- GREENFIELD, Sumner N., "Cuento de abril : literary reminiscences and common-places", en Ramón del Valle-Inclán : an apraisal of his life and works (New York, 1968), pp. 353-360
- ILIE, Paul, "The grotesque in Valle-Inclán", en Supra, pp. 493-539
- LIDA, Raimundo, "Darío, Lugones, Valle-Inclán", en Supra, pp. 432-440
- LIMA, Robert, "The commedia dell' arte and La marquesa Rosalinda", en Supra, pp. 386-415
- LOSADA, Benito, "Valle-Inclán entre Galicia y Brecht", en EEB, Núm. 13 (- (1969), pp. 61-80
- MAZTU, Ramiro de, "Valle-Inclán", en ABC (Madrid, enero 8, 1936), p. 2
- MATILLA, Alfredo, "Las Comedias Bárbaras : una sola obra dramática", en Ramón del Valle-Inclán : an apraisal of his life and works (New York, 1968), pp. 239-316
- MORÓN ARROYO, Carlos, "La Lámpara Maravillosa y la ecuación estética", en Supra, pp. 443-459
- SALAVERRIA, José Ma., "Paralelismo literario", en ABC (Madrid, 9 de marzo, 1936), p. 3
- SPERATTI PISERO, Emma Susana, "La farsa de La cabeza del dragón", en Ramón del Valle-Inclán : an apraisal of his life and works (New York, 1968), pp. 374-385
- TORTIELLA, Roberto, "Don Juan Manuel Montenegro : the fall of a king", en Supra, pp. 329-330
- ZAHAREAS, Anthony N., "La elaboración de la historia en Luces de Bohemia", en Supra, pp. 602-632

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

- APRAMS, M.H., El espejo y la lámpara (teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario), Buenos Aires, Edit. Nova, 1962, 508 pp. (Biblioteca Arte y Ciencia de la Expresión)
- ANELINEAU, Emilio, Essai sur le gnosticisme égyptien, París, Pistis Sophia, 1887, 545 pp.
- BAJTIN, Mijail, "Rabelfis y la historia de la risa", en La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974, 430 pp. (Breve Biblioteca de Reforma, 15)
- BATAILLE, Georges, El erotismo, Trad. de Juan Giner, Barcelona, Edit. Mateu, 1971, 334 pp.
- BERGSON, Henri, La risa, Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1963, 505 pp. (Col. Premios Nobel)
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI de España, Editores, S.A., 1970, 327 pp.
- BORGES, Jorge Luis, El Aleph, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1968, 145 pp.
- CASANOVAS, Ignacio, San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, 2a. ed., Barcelona, Edit. Balmes, 1954, 400 pp.
- CRUZ, San Juan de la, Obras Completas, México, Edit. Bénéca, 1940, 1150 pp. (Laberinto)
- DAICHES, David, A critical history of english literature, in four volumes, second edition, London, Secker & Warburg, 1970; t. IV, 1211 pp.
- DARIO, Rubén, Cantos de vida y esperanza, Madrid, Edit. Mundo Latino, 1970, 223 pp. (Vol. VII. Obras Completas)

- - -, El cante errante, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1949, 180 pp. (Col. Austral, 516)
- - -, Los raros, 2a. ed., corr. y aum., Barcelona, Casa Edit. Maucci, 1905, 251 pp.
- EIKHENBAUM, et. al. , Formalismo y vanguardia, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970, 160 pp. (Comunicación, Serie B, 3)
- ELTON, G. R., La Europa de la Reforma, 1517-1559, trad. de Jesús Fomperosa, Madrid, Siglo XXI de España, Editores S.A., 1974, 418 pp.
- FAYE, E. de, Gnostiques et gnosticisme. Etude critique des documents du gnosticisme chrétien aux IIe et IIIe siècles, Paris, N. de Genoude, 1917, 875 pp.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, "La poesía de vanguardia", en Introducción a la poesía, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 245 pp. [pp. 47-94]
- FERRANDIS, Manuel y Caetano BEIRAO, Historia contemporánea de España y Portugal, Barcelona, Edit. Labor, S.A., 1966, 878 pp.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis, Movimientos literarios de Vanguardia, Barcelona, Salvat Editores.S.A., 1974, 144 pp. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 61)
- GUILLAUMONT, Antoine, Les 'Kephalaia gnóstica' d'evagre le pontique. et l'histoire de l'origénisme chez les grecs et chez le syriens, Paris Editions du seuil, 1962, 366 pp. (Patristica Sorbonensia, 5)
- GULLÓN, Ricardo, Direcciones del Modernismo, Madrid, Edit. Gredos,S.A., 1963 242 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, VII. Campo Abierto)
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Asunción", en Revista Azul, T. I, Núm. 16 (México, 19 de ago. de 1894), pp. 1-2
- - -, "Teatro de títeres", en "Crónica humorística / Memorias de un vago", El cronista de México, 2a. época, T. II, Núm. 44 (México, 4 de dic. de 1880, pp. 699-700
- - -, Obras III. Crónicas y artículos sobre Teatro, I (1876-1880), Ed., introd. y notas de Alfonso Rangel Guerra, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1974, 338 pp.
- HEGEL, G. W. F., De lo bello y sus formas, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina,S.A., 1949, 230 pp. (Col. Austral, 594)

- - -, Introducción a la estética, Barcelona, Ediciones Península, 1973, 148 pp. (El Libro de Bolsillo, 156).
- HUGO, Víctor, Nuestra Señora de París, Barcelona, Edit. Bruguera.S.A., 1972, 434 pp.
- - -, "Prólogo a Cromwell", en Manifiesto Romántico, Barcelona, Ediciones Península, 1971, 152 pp. (Ediciones de Bolsillo, 159)
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, El Modernismo (notas de un curso, 1953), Ed., pról. y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, Madrid, Aguilar, 1962, 369 pp. (Ensayistas Hispánicos)
- JONES, R. O., "Góngora and neoplatonism again", en Bulletin of Hispanic Studies, Vol. XLVIII (Liverpool, 1966), pp. 117-120
- - -, "Neoplatonism and the Soledades", en Bulletin of Hispanic Studies, Vol. XL (Liverpool, 1963), pp. 1-16
- LAIN ENTRALGO, Pedro, España como problema, Madrid, Aguilar, 1962, xx + 785 pp. (Ensayistas Hispánicos)
- - -, La Generación del noventa y ocho, 6a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1967, 259 pp. (Col. Austral, 784)
- LOPEZ-MORILLAS, Juan, Hacia el 98, literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ediciones Ariel, 1972, 272 pp. (Letras e Ideas, Minor, 2)
- LOYOLA, San Ignacio de, Ejercicios espirituales, autógrafo español, 10a. ed., Madrid, Edit. Apostolado de la Prensa, S.A., 1962, 206 pp.
- LLORENS, Vicente, Aspectos sociales de la literatura española, Madrid, Edit. Castalia, 1974, 244 pp. (Literatura y Sociedad, 6)
- MADARIAGA, Salvador de, De Galdós a Lorca, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1960, 223 pp. (Col. Ensayos)
- MAYNADE, J., Los versos aureos de Pitágoras, los símbolos y el hieros logos (La palabra sagrada), México, Edit. Diana, 1973, 206 pp. (Tradición sagrada de la humanidad, 11)
- MOLINOS, Miguel de, Guía Espiritual, Defensa de la contemplación, Nota preliminar y ensayo sobre Miguel de Molinos por José Angel Valente, Barcelona, Barral Editores, 1974, 331 pp. (Rescate, 2)

- NIETZSCHE, Federico, El crepúsculo de los ídolos, trad. de Pedro González Blanco, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1970, 147 pp.
- PAZ, Octavio, Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia, Barcelona, Edit. Seix-Barral, S.A., 1974, 224 pp. (Biblioteca Breve. Ensayo, 367)
- PHILLIPS, Allen W., Temas del Modernismo Hispánico y otros estudios, Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1974, 359 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, VII. Campo abierto)
- PICHON, Jean-Charles, Historia universal de las sectas y sociedades secretas (De la Edad Media a nuestros días), t. I, 2a. ed., Barcelona, Edit. Bruguera, S.A., 1973, 550 pp.
- PLATÓN, Diálogos, México, Edit. Porrúa, S.A., 1970, 733 pp. (Col. "Sepan Cuantos...", 13)
- PLOTINO, El alma, la belleza y la contemplación, Selec. de las Enéadas, trad., pról. y notas de Ismael Quiles, S.I., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1949, 148 pp. (Col. Austral, 985)
- PULCH, Henry-Charles, "Gnosticisme and time", en Papers from the eranos - yearbooks, t. III : Man and time, New York, The Brokew Center, 1957, 325 pp.
- RAFFA, Piero, Vanguardismo y realismo, trad. de R. de la Iglesia, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, S.A., 1968, 349 pp.
- SANGUINETI, Edoardo, Por una vanguardia revolucionaria, Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1972, 119 pp. (Col. Trabajo Crítico. Serie Documentos)
- - -, "Sociología de la vanguardia", en Literatura y sociedad (problemas de metodología en sociología de la literatura), Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1971, 234 pp. [pp. 13-33]⁷
- SAU, Victoria, "Gnosticismo", en Sectas cristianas, Barcelona, Ediciones - Aura, 1972, 281 pp. [pp. 9-23]⁷
- SCHILLER, Federico, La educación estética del hombre, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1968, 139 pp. (Col. Austral, 237)
- SELLGMANN, Kurt, Historia de las magias, trad. de Antonio Ribera, Barcelona, Plaza & Janes, S.A., 1971, 253 pp.

SLOCHOWER, Harry, Ideología y literatura (Entre las dos Guerras Mundiales), México, Edit. Era, 1971, 391 pp.

TABLADA, José Juan, "Más hombres notorios : Don Gilberto Crespo. El señor Ortiz de Montellano. Sombras y espantos. Valle-Inclán. Los clubes 'Campestre' y 'San Souci'", en El Universal (México, 12 de nov. de 1975), p. 3

TORRE, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, 946 pp.

UNAMUNO, Miguel de, Amor y pedagogía. Tres novelas ejemplares y un prólogo, 3a. ed., pres. de José Luis Abellan, Madrid, Novelas y cuentos, 1970, 330 pp. (Serie Literatura Española. Novela. Siglo XX)

- - -, Niebla (Nivola), Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1971, 166 pp. (Col. Austral, 99)

XIRAU, Ramón, "Los neo-platónicos", en Introducción a la historia de la filosofía, México, UNAM, 1968, 685 pp. / pp. 98-104 7