

Selva panida, visión estética del modernismo

La Lámpara Maravillosa de Valle-Inclán contiene el código estético de gran parte de su obra. Están en ella los presupuestos de la etapa modernista y, a pesar de cuanto se ha dicho, algunos rasgos de épocas posteriores. La emblemática del cristal y del espejo, aunque éste evolucione después de plánico a cóncavo y convexo, siguiendo aplicaciones de la óptica, es también tema persistente del ciclo modernista en cuanto depósito y fusión del alma con las cosas. En los años del esperpento servirá para desentrañar lo trágico oculto tras la máscara del hombre hispano. Pero su imagen profunda surge del fondo del azogue como del limo oscuro de su historia. Asimismo, la tesis del recuerdo y de la idealización creadora, sostenidas en pleno esperpentismo, son bases de su estética inicial. Aún podríamos añadir el hecho de la ceguera que intuye las voces atávicas y nutricias, saludada con gozo al finalizar «El Quietismo Estético».

La Lámpara Maravillosa es además una síntesis de teoría y práctica del modernismo en tanto visión e interpretación del mundo. No comprendemos cómo se orilla su significado al estudiar este período y menos aún si de la obra de Valle-Inclán se trata. Suele arrinconarse en citas marginales como intento de estética filosófica o resto intelectual de teorías gnósticas, mánticas y teosóficas de la época. De todo ello hay aquí. Ahora bien, no es lícito preterir el intento del autor. *La Lámpara Maravillosa* pretende aunar, desde esos precedentes decimonónicos, la intuición estética al par de la mística.

El objetivo no es nuevo. Corresponde a inquietudes filosóficas, científicas, religiosas y estilísticas de segunda mitad del siglo XIX, entre resumen ecléctico e intuición de futuro. Siempre que se impone la necesidad de una nueva síntesis, se revisan estadios anteriores. Al modernismo le toca un repaso renacentista desde la óptica reciente del romanticismo. Las claves del futuro van a indagarse en el pasado. Es la perspectiva de Rilke, de la mitología de Schiller y de la intuición de Valle-Inclán.

El reencuentro con las cosas se cifra ya en un hallazgo objetivo, distante de la mente que indaga. Surge a medida que pensamos, en la dinámica del lenguaje y de la imaginación, cuyas leyes, atemporales, suspenden el *hic et nunc* de la experiencia. Es éste el trasfondo de la inteligencia en Eckhart, de la «Mitwissenschaft» de Schelling y parte de los soportes del conocimiento creador en Wordsworth y Coleridge.

O. Paz, R. Gullón y Speratti Piñero han señalado la influencia ocultista, esotérica, mágica y teosófica tanto del modernismo como, en concreto, de Valle-Inclán. No obstante estas referencias innegables, quisiéramos acercarnos al propio sistema del autor y a fuentes por él citadas. Las hay filosóficas, desde Platón, Zenón, Máximo de Éfeso, el neopitagórico Apolonio de Tiana y Paracelso, hasta el renacentista Pico de la Mirándola; místicas, entre San Bernardo, Eckhart, Tauler, Juan de Valdés y Molinos; astrológicas, como la cita de Alberto Theutorio; simbólicas, como las de Cornelio Agripa y el Gran Alberto, legendaria atribución ocultista a los saberes naturales de San Alberto Magno, cuyas repercusiones alcanzan a Gérard de Nerval.

La Lámpara Maravillosa se compone de cinco partes y de una introducción de carácter gnóstico. La primera, «El Anillo de Giges», remite a *La República*, donde Platón alude a la leyenda del anillo que hizo invisible a Giges, lo que le permitió conquistar el reino de Lidia. Cicerón rehizo la leyenda con el mismo fin moral que le asignara el filósofo: el hombre honrado debe disponer los medios, por maravillosos que sean, en función del bien.

El «anillo» de Valle alude a la estética. El don maravilloso es aquí el encuentro de la soledad y la bajada a sus círculos áridos para ascender, por un efecto de voluntad, al centro del alma, a la plenitud de la Belleza, con mayúscula. Quede ahí, no obstante, en el frontispicio de la obra, esta alusión ética bajo un contenido estético. Del común de una ética futura surgirán las normas de una estética también futura. La iluminan tres lámparas: «temperamento, sentimiento, conocimiento». En la primera asoman efluvios de la voluntad de la filosofía alemana. Schelling la considera el ser originario (Ursein). Por otra parte, el futuro citado nos hace pensar en Nietzsche, pero la estética de Valle dista mucho de Zaratustra. El tono profético le viene más bien de voces bíblicas.

El voluntarismo, es aquí, reflejo del intuicionismo finisecular y del misticismo tradicional. Recoge la oposición estética y filosófica al positivismo científico, como hicieron A. Machado y J. Ramón Jiménez. La voluntad abre las puertas de la contemplación y ésta, desasida ya del apego a lo propio, el centro intuitivo que posibilita comulgar con el Todo. Voluntad se opone a inteligencia práctica como contemplación a meditación. El que medita, piensa. Va hacia la verdad por vía de razonamiento. En cambio, el que contempla, intuye —*intuere*. Llega al centro. Obtiene la verdad por deducción de sustancia propia. El misterio de las cosas se vela ante la razón, que se organiza por enlaces. Es cierto que también existe una «divina tiniebla» que envuelve a la intuición, pero se disipa al paso de la voluntad cede ante los umbrales iluminativos. El chispazo surge por «ahínco de la voluntad» o por cesación de su potencia. Lleva asociadas unas vías metodológicas que, según Valle, se cifran en dos puntos: experiencia mística e inducción teórica de este estado.

El estilo del discurso va poniendo en práctica la teoría. Los ejemplos que cita Valle dicen más de una experiencia estética que propiamente mística. Aluden todos a un efecto psicológico de connaturalidad con el medio. Explanan una visión gozosa que es suma comprensiva de la partes, pero no numérica.

A este mismo efecto llega E.A. Poe tras un «elevating excitement of the soul». El norteamericano introduce una visión segunda de realidad al pasar ésta por el «veil of the soul», un a modo de neblina espiritual.

Al citar Valle el triple tránsito del alma hacia la Belleza, considera en primer término el «amor gozoso». La combinación de gozo, hermosura o placer más dolor y sufrimiento pertenece a las fuentes del simbolismo. La encontramos en Baudelaire y, antes, en Poe. Figura también entre las antítesis místicas, de donde la recoge Valle. Al «amor doloroso» le sigue el «gozoso» y a éste el de «renunciamiento» y «quietud», por cauce molinista.

Las afinidades se distancian en los matices y acoplamientos de sistema. El hallazgo de la visión nos sitúa en un estadio acrónico. La Belleza acontece al margen del tiempo, aunque lo usa como vía de aproximación, en cuanto descubre la unidad de lo disperso.

Las bases de su sistema se apoyan además en las contraposiciones monismo-pluralismo, quietud-movimiento, esencia-sensación. Aunque parte de las impresiones sensitivas, que han de fijarse en orden a la expresión, el esencialismo neoplatónico y neopitagórico de Valle no concede categoría a los sentidos. Son fuente de error, «velos de sombra», «gusanos de luz». Aportan, no obstante su ser oscuro, un ansia de centro luminoso, cuya sombra, como en la cueva de Platón, reflectan. La sucesión del sentido requiere el reposo de lo eterno para tener un significado. En esta percepción de lo inmutable en lo mutable consiste el modernismo.

No es cierto que el modernista se confunda «con el cambio», si bien lo busca incesante, ni que Baudelaire no nos dé «una definición de esa inasible modernidad», como dice O. Paz en *Los hijos del limo*. El modernista, como el romántico, se ahoga en la fugacidad porque no alcanza a llenar el hueco del absoluto, el «sin fondo» de J. Böhme, otro pansofista, o el *Ungrund* de Schelling. Lo intuye. Cree encontrarlo en tal reflejo. Se acerca. Vive la frustración del hallazgo pero fija en su interior el rescoldo de la fuga: envés de la realidad. Para comprenderlo, basta con releer «Le gout de l'infini», primera parte de «Le poème du Hachisch», de Baudelarie, donde encontramos expresiones muy próximas a las de Valle, como «gracia», «espejo mágico», «excitación angélica», y noticias del espiritualismo que por entonces vive Inglaterra y América.

Baudelaire sí define la modernidad: «tirer l'éternel du transitoire». Es el mismo esquema del artista y del filósofo griego. Lo repite Rafael desviando ligeramente la línea del modelo «en un canon estético», señala Valle, añadiendo: «Este milagro... ha de lograrlo con su verbo el poeta». Es la base estética del clásico, repetida por Valle con ocasión del esperpento: «El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal».

La visión de lo eterno presenta otros matices. Lo imperecedero es el cambio, su orden mismo, como sostenía Heráclito. ¿Cambian siempre las cosas de la misma manera? He ahí la cuestión.

El modernista quiere dar en la forma la sucesión del tiempo y la atemporalidad de la conciencia. Valle cifra esta constante en el griego, que enlaza «formas contrarias»; en Leonardo, que lo hace con «movimientos»; en el cantero flamígero, que une en piedra viento, mudanza y tiempo; en Velázquez, con nudos de «horas». La modernidad, matiza aún Baudelaire, «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable».

De esta combinación, escogerá Valle lo inmutable y eterno. Busca formas sintéticas, una visión que retiene en un instante la totalidad del tiempo: «la hora verbo». Es fusión de pasado y futuro en el instante del presente, definido también como «vientre preñado de eternidad». Este punto del tiempo participa de la sustancia propia y ajena. Sucede por cauce de emoción valorativa. Hay un centro de fusión cósmica que, habiendo vivido en lo momentáneo, lo supera en la contemplación gozosa del éxtasis. Es participación creadora de lo divino: «sentirse engendrado en lo infinito de ese instante». La semilla del tiempo.

Esta puntualidad permite a su vez una visión totalizante. «Ver todo en todo», decía Schelling. Desde esa cima percibimos la integración de lo real e ideal a que antes aludíamos.

El proceso descrito supone un cambio notable en la consideración del sentido. Baudelaire dice que el deseo de infinito no bien encauzado recurre a la farmacia. Rimbaud alega, muy joven, un desarreglo de los sentidos para expresar el alcance de la nueva visión. La máxima de Valle es «colócate fuera de los sentidos». A diferencia de Rimbaud, que añadía, con Gérard de Nerval, «yo soy otro», Valle prefiere decir que lo otro y yo somos una misma unidad percibida en el centro de la contemplación.

Debemos advertir el erotismo latente que pulsa en la naturaleza hacia la vida. Las imágenes de Valle recurren al medio agrícola y al paisaje. Eros será atributo de la primera rosa estética o logos espermático, que en el nivel teológico se corresponde con el Padre. El erotismo es el que impulsa la dinámica de la voluntad. Mueve a la autoelevación, concepto ya usado por Pico de la Mirándola. La superación del movimiento termina en un punto radial de expansiones que impulsan al infinito.

Antes de seguir, resumamos las notas que oponen modernismo y antimodernismo. Al primero corresponde la quietud en el orden contemplativo y una unidad de visión de la que participa el poeta. Al segundo, el movimiento en el orden perceptivo y la diferencia analítica de la razón. Valle les atribuye a su vez, en el orden de la teología, Belleza e Infinito o dominio de Dios, por una parte, y errancia eterna o fugacidad de Luzbel, por otra.

El modernismo asocia además un carácter romántico notable. Procura romper el idioma. En los cauces de uso no corre el agua nueva de la visión original. Al mismo tiempo, el valor emotivo desvelado en la unidad visionaria descubre las bases de una responsabilidad.

En cita precedente salió el recuerdo como lugar de intensiones y protensiones temporales. Esa unidad breve, inesperada, expande el círculo de la conciencia en un halo

de vibraciones históricas. Alcanza al pasado y al futuro. Hace revivir lo inédito de la creación como si del primer instante se tratara. Con similiar sentido empleaban la imagen los surrealistas: repetir la creación como nueva. Valle induce a pensar en un gusto de la creación misma, que es atemporal, por tanto siempre fresca. Así participa el hombre de lo divino.

Con estas consideraciones se acerca Valle a una larga síntesis filosófica que retrocede desde Eckhart —*scintilla animae*—, Avicena y San Alberto Magno —*imago*—, hasta San Agustín y los neoplatónicos. La luz será símbolo de la visión unitiva o del chispazo azaroso que encierra, en un átomo de amor, todo el contenido energético de la eternidad creadora.

Lenguaje y conocimiento participan también de esta síntesis. Desarrolla Valle sus intuiciones y herencias lingüísticas en la sección titulada «El Milagro Musical».

Compara el sistema lingüístico con otro «de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías». Yacen hibernadas en el fondo de la conciencia hasta que, al contacto del mundo con los sentidos, se desperezan, se asocian entre sí, y con su despertar amanecen las flores de luz empantanadas en los limos de la sombra. Arrastran consigo las imágenes adheridas y otras que al paso irrumpen.

El paralelo con Bécquer parece asignable. Cuando éste habla de las mil ideas removidas alude al carácter ergativo del pensamiento y del lenguaje. El poeta ha de conseguir la forma de ese proceso. De manera similar, la palabra-lengua sirve en Valle de acicate para despertar en nosotros lo dormido: una emoción subyacente, larvada. El poeta no crea. Descubre. Abre al ser. Lo abierto es la emoción. «Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas». Esa larva es el individuo, lo hermético, intraducible e intransferible. Y en esta imposibilidad de organizar lo propio surge la poesía. Entonces la palabra será el dominio de la creación. «Yo lo sé, y, sin embargo, aspiro a exprimirlo dando a las palabras sobre el valor que todos le conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí».

En este «valor que todos le conceden» a la palabra vemos hoy, con Saussure, el aspecto *langue* del lenguaje. A su vez, en el «valor emotivo engendrado por mí» percibimos, no ya la *parole* de uso instrumental, sino la referencia autónoma del lenguaje o estadio poético.

Este enfoque lo sostienen también A. Machado, a través de su heterónimo Juan de Mairena, y J. Ramón Jiménez. Como ellos, Valle continúa el rastro de la intuición transferible en las emociones del lenguaje. Por ser creación colectiva, la palabra no encierra lo peculiar de uno. «Esta razón de diferencia es el sentimiento de nuestra responsabilidad, el enigma que nunca puede cifrarse en signo y en voces».

Su correlato lingüístico tampoco coincide exactamente con la *parole* de Saussure. Valle lo atribuye al tono de la voz, que se opone al significado propio de la palabra. Es el suprasegmento y no el segmento el significado de la poesía. Atiende, como Nietzsche y A. Machado, a la vida y no a la razón, a la voz más que al sema. Lo común del idioma es soporte, todo más ocasión de forma y principio. El significado

de la lógica despierta, vaciándose de sí mismo, el suprasignificado de la vida encelada. «La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología». Este significado es para la lingüística subliminal, pero para el poeta, como para el filósofo nietzschiano, contiene la vida profunda. En los efectos musicales larvados de Valle intuimos, después de Platón, la música reconciliadora de Schopenhauer.

La revelación de lo oculto se obtiene en la música del lenguaje o más bien en la evocación por ella producida. En esta patencia se da la fusión del individuo con la naturaleza. Se realiza por dos cauces formales, la rima y el ritmo, y en un asentamiento puntual de percepción amorosa. Con ésta sucede lo mismo que con el lenguaje. Existen dos vías de comunicación y otras dos de percepción. Al lenguaje instrumental corresponde el *organum* de la lógica y el significado habitual de la palabra. Al poético, en cambio, le asigna Valle la esencia musical de las emociones y el sentido suprahumano de la existencia. Uno no puede darse sin el otro, pero aquél, el instrumental, fruto de los sentidos, no es causa proporcionada del segundo, el poético, pues éste yace en lo más profundo de nosotros mismos. «Sólo podemos comprender aquellos que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos (...). Todo se halla desde siempre en nosotros, y lo único que conseguimos es ignorarnos menos».

El innatismo de Valle mezcla las sombras de Platón, la luz gradual de Plotino, las «razones seminales» de los estoicos y San Agustín, así como la mónada de Leibniz. Las palabras son «espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo».

Los instrumentos, la mecánica misma del tiempo son útiles y operaciones conducentes a la manifestación de la individualidad. Cuanto más descubre el hombre, más se descubre. Y conociéndose, el hombre conoce lo eterno.

La música de Valle despierta, como la de Fray Luis, el deseo de lo divino.

El conocimiento normativo es también utilitario. Para alcanzar el suprasentido, debemos superar la etapa previa: sobreponerse al útil. «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». Los objetos ocultan sonoridades aún no oídas, transparencias opacas al sentido. En la contemplación se produce el salto de lo fugitivo a lo inmóvil, de la apariencia a la esencia. El cambio es atributo del tiempo. Si descubrimos una instancia del presente continuo, las flechas de Zenón se moverán siempre en la misma unidad de espacio y tiempo. La memoria es el ámbito acrónico de la conciencia, donde todo se mueve sin cambiar realmente de sitio. Valle descubre la conciencia trascendental por epojé de espacio y tiempo puntuales. Es el lugar de la intuición o instante amoroso. En él se anulan las contraposiciones del sentido y del significado temporal.

Advirtamos que tal conciencia es reducto subyacente de operaciones larvadas. Se desarrolla en el decurso de sus actos y los explicita asistiendo al despliegue de los embriones que la descubren. Hasta tal punto es esto así que Valle observa en la pa-

labra una formalidad del pensamiento, como Vygotsky. «Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima». Y esto sucede de doble manera: en cuanto que la palabra es creación comunitaria, contra la que lucha el poeta para obtener lo individual, y en cuanto tono o voz propia. La matriz del embrión conforma a medida que se forma o, con palabras de J.A. Valente, deducidas de otras análogas de María Zambrano, «la forma reingresa perpetuamente en la formación». Es *logos espermaticós*, concepto sobre el que incide Valle. Por eso notamos en la conciencia un despliegue incesante que, a pesar de todo, no se opone al atributo de su inmovilidad. El cambio se autorrefiere en la panorámica del verse cambiante. Movimiento y quietud coincide en el punto del presente amoroso. El instante traduce eternidad. En el pasado están las semillas del futuro. En el amor del Padre, la transferencia del Hijo. Y en la acción del Verbo, la voluntad paterna o Paracleto.

La imagen de esta unidad se da en el lenguaje a través del ritmo y de la rima. El verso resalta la emoción al margen del significado. Conjunta la esencia ideológica y la musical. Al repetirse en unidades tonales, surge en la simetría así engendrada el halo de la comunión entre las partes. El ritmo remite también a un punto del tiempo. Es imagen interna del éxtasis, recuerdo de lo que fue y embrión del porvenir. Se constituye por un juego de protensiones e intensiones, como dice el poeta francés J. Garelli. Para Valle, en el significado del ritmo se produce el aniquilamiento del «significado ideológico de las palabras». A través de él despierta lo inefable y oculto.

La rima acota también en un instante perceptivo la emoción temporal: «Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido». Respecto del presente de lectura —rasgo lineal del lenguaje—, el verso que ahora leo —presente— profundiza el significado del anterior «vida pasada» y origina uno nuevo «más profundo».

Valle encuentra en la consonancia rítmica, como A. Machado, un emblema del tiempo. No es novedad suya. Pertenece a los pitagóricos. La remueven Schopenhauer y Nietzsche. Como éste, Valle y A. Machado establecen una distinción entre concepto, «obra de todas las palabras», según el escritor gallego, y la emoción, que vibra en la «simetría de (las) letras». Si en vez de letras leemos fonemas, no estamos lejos de las unidades fónico-semánticas de R. Jakobson.

Concedemos importancia a esta distinción por el hecho de recalcar la diferencia entre el discurso utilitario y el lírico. Aquél se apoya en lo diferencial lingüístico. Tiene por base lo opositivo dentro de lo común. Sin embargo, el poético se apoya en lo común de las diferencias. La paradoja es aún mayor si consideramos que esta comunidad rítmica abre lo irrepetible de cada uno, el «sentimiento de responsabilidad» antes aludido.

Vemos en este contraste una separación neta entre el modernismo y el hoy denominado postmodernismo. Los filósofos de este movimiento, Lyotard, Deleuze, Derrida, Virilio, acentúan el efecto diferencial y la ruptura de las correspondencias tal como las había representado, por ejemplo, Swedenborg, el padre de los simbolistas.

En Valle, lo diferente es atributo de lo connotado. La figura del conocimiento, correlato del lenguaje, la ciframos en un círculo cuyo centro está dominado por un punto de luz, el instante, de donde irradian las connotaciones expansivas. Lo diferente se explana por relación al centro, que lo es siempre de amor. Coincide con la imagen emotiva, a cuyo alrededor se extiende un círculo de sombra. De este halo participan los seres: «toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera». Pero en ese círculo de sombra también está implicado el lector: «Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor».

Ese círculo explica la unidad de conciencia. Valle lo compara con el ojo del águila, en cuya quietud de vuelo se aquieta el tiempo. «Todas las imágenes del mundo son impercederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras». La distancia al punto de luz denotado mide la esencia del tiempo. Así sucede con la variedad de significados o relaciones entre sombras del halo que evocan, por efecto musical, la luz del centro.

Compárese ahora este juego de luz y sombras con los conjuntos sémicos de una isotopía. ¿No son los sememas o archisememas puntos de luz, centro u ojos de águila respecto de semas y sememas?

La memoria es espacio de recuerdos destemporalizados. El tiempo sólo traduce relación de perspectivas. Espacio y tiempo «se corresponden como valores» en «El Quietismo Estético». Es aquí donde Valle recurre al ojo del águila. En la conciencia, espacio y tiempo se implican. En los sentidos, no. Las sensaciones reflejan lo vario y móvil, pero, en la conciencia, lo que se mueve lo hace en el mismo espacio constitutivo del movimiento.

Aunque vimos cómo las palabras abrían el círculo luminoso, de hecho se trata más bien de la eterna falta de luz que poseen o que evocan. Las palabras están en función de las imágenes. Las mendigan: «eternidades de luz, sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra, un rasgo cronológico de aquello que los ojos contemplaron y aprendieron de una vez». Por eso les atribuye más fecundidad que a las formas naturales, en plena aplicación platónica. «Están más llenas del secreto de vida que buscaba en la forma sensible el divino Platón». Efecto de la luz era la consonancia rítmica; de la sombra, los diferentes moldes sintácticos y fónicos del discurso. Lo semejante en lo diferente y lo diferente en lo semejante. Wordsworth asigna a la «*perception of similitude in dissimilitude*» no sólo el origen del placer intelectual, sino incluso el del apetito sexual. Contemplación y sexo coinciden también en la praxis literaria de Valle como ejemplo de la unión místico-erótica de la conciencia.

Valle se fija también en el valor diacrónico de la palabra: el ser matriz y depósito de pasado. La palabra nos piensa. Contiene «el pasado de su gente» y cifra un paisaje, una manifestación del mundo.

Esta vertiente antropológica nos dice hasta qué punto es la palabra depósito de conciencia e implicación de tiempo. La diacronía demuestra que «la hora verbo», el presente, nunca surge con el mismo rostro en la percepción sensitiva. Fuera del *hic et nunc* descubrimos el trascendental de las operaciones conscientes. Dentro del espacio y del tiempo percibimos la eclosión del punto. La historia del lenguaje descubre el grado de aproximación al centro.

Tales consideraciones explican por qué se opone Valle al castellano de su época. Desconectado del momento presente, ve en él una concepción anticuada del mundo. Frente a lo vivo de la palabra, ofrecen los castizos su «relicario». El mar es histórico. Viene desde Fernando V, que rompe una «tradición campesina, jurídica y antrúeja» en pro de una latinidad renovada con la imagen de Roma y del latín en el suelo de las Españas y en la voz de Castilla. Esto produce una literatura «jactanciosa y vana», incluida, ¡nada menos!, la Edad de Oro.

Tal planteamiento coincide con el rechazo barroco de A. Machado. Valle replica con propósitos de identidad: replegarse en lo propio, oponerse al estatismo verbal, a la fosilización del tiempo y buscar en la tradición la esencia del futuro, sin caer en el tradicionalismo. Desentrañar la *energía* de lo sucesivo. El futuro está en la semilla del pasado.

Pudiera parecer que sólo atiende al punto de partida y no al potencial erótico de la visión consciente. Valle enuncia aquí una evidencia lingüística: no hay sincronía sin diacronía. En todo presente late la semilla de la presencia. Es cuestión de enfoque, de no perder el centro.

El ejemplo histórico de este contraste lo sitúa en el romance, tiempo fundacional, y el barroco, tiempo imperial. Remontando aún más, en Grecia, visión de águila, y en Roma, el topo, la «ciencia de los oídos». El ritmo délfico de los ojos cuajó en «sutil aprender de topos». De éstos es el conocimiento filológico y significativo, estático, de la existencia. El griego se alzaba sobre las cumbres, luz del ver y oír, del sol. Revelaba lo que veía. Los latinos, en cambio, «quisieron revelar el secreto de un mundo que no sabían ver». Frente a la cosmovisión, el recuerdo a través del hilo de las palabras.

En oposición parecida considera la montaña y la llanura. Allí sintetizamos y aquí nos dispersamos. Síntesis estética de visión y oído fue para Valle la figura de Homero. *Heliotropos* debieran llamarse, dice, sus versos: «en la música de las palabras hizo arder la corona del sol».

La vertical mira al centro, se asocia a la montaña, a la quietud, a visión integradora. Es el espíritu helénico. En la horizontal del llano sólo brotan «cardos del quietismo». Valle la sitúa en la pampa argentina. Sin embargo, el trasfondo incita a pensar en el contraste aticismo-retoricismo, intuición helénica y llanura versal del hexámetro, de la «acies» romana, que tanto designa la agudeza de ingenio como la disposición lineal de los ejércitos imperiales en orden de batalla. Agudeza extensiva, imperial.

En esta síntesis apreciamos un sentido profundo del fenómeno poético. El oír sustituyó a la música del ver. Desde Roma, Occidente ve con los oídos. Vive del recuer-

do. Cuando ve, le despierta una voz perdida en eco, un mundo anunciado. El cristianismo heredó parte de esta visión acústica. ¿No son los Evangelios voz de una visión? Así también el verso y hasta la prosa, sobre todo al iniciarse el siglo veinte, la época de Valle. ¿No es la memoria el centro de la novela contemporánea? ¿No fue el romanticismo un intento de recuperar la visión helénica? Reléase la primera parte, «Combray», de «Du côté de chez Swann», donde Proust busca entre los hilos de la prosa la evidencia perdida de una identidad troceada entre los objetos. Huellas, sólo huellas.

En nuestros días, opciones de escritura como la de OULIPO o el epigonismo poun-diano, hasta los reflejos de Joyce, Cavafis y Saint-John Perse, se animan gracias a ese hilo conductor de la palabra que enhebra palabras. Recordamos el recuerdo mismo: retruécano de la literatura neoagramática por carencia de visión original y fundante. Por eso la caída en el nefasto culturalismo y sus rosas de papel mustio. Voz de voz, eco de eco, palabra por palabra. Palabrería.

La estética de Valle se clausura en síntesis teológica de visión mística. A la unidad de conciencia, acrónica, le corresponde el amor universal del Verbo, que aúna quietismo y panteísmo en cuanto forma —Demiurgo— y esencia: Paracleto.

En el principio es eros, simbolizado por el *logos espermático*. Le sigue la unión de contrarios y, finalmente, la intuición quietista. Son las tres rosas estéticas: erótica, clásica y del matiz. La una sella el futuro, la otra el presente y la tercera el pasado: Padre, Verbo y Paracleto. En consonancia y en el orden de Luzbel, sitúa la Carne, el Demonio y el Mundo.

No vamos a entrar en detalles de la «Exégesis Trina». No limitaremos a exponer, como cierre, esta conclusión. Sí queremos advertir, sin embargo, la afinidad de este esquema con otros afines de Filón de Alejandría y del neopitagórico Numenio de Apamea. Los dos introducen *logoi espermaticói* explicativos de la generación cósmica. Filón distingue además el *logos proforicós* y el *endiáctetos* o razón espiritual que le asiste en su proyección sobre el mundo. La palabra participa del sentido y del inteligible, es voz e intuición. Introducen ambos asimismo la división trina Dios o Padre, Hijo o Demiurgo y Mundo, según se trate de Filón o de Numenio.

Las dos últimas secciones, «El Quietismo Estético» y «La Piedra del Sabio», reorganizan en síntesis circular los esquemas precedentes, antropológico y teológico. Todas las posibles perspectivas se contienen en una esfera de círculos infinitos.

Valle reduce ahora a dos puntos de fuga primarios y a un símbolo todo el orden del conocimiento. Por una parte, la línea, que da origen a los moldes geométricos. Por otra, el tiempo, que tiene su estancia en la memoria. Al cristal, paralelo, de la letra sagrada, le corresponde el símbolo. En él transparenta la materia, como en la línea y en el tiempo, orden geométrico y mnémico, se hace visible el arcano de la conciencia. La línea es para Platón punto que vuela. El tiempo también se disuelve en otro punto fugaz. El saber consiste en una yuxtaposición de instantes. Retoma lo que había dejado en la epojé intuitiva para inducir sus esencias. De ahí que Valle proponga la visión del círculo frente a la lineal. Sólo es cognoscible lo que se replie-

ga. Al volver sobre sí mismos, los hombres descubren en el centro de la memoria la profundidad de la conciencia.

El orden hasta aquí esbozado es simple:

sentido geometría (espacio) memoria (tiempo) círculo del conocimiento

La epojé espacio-temporal es aplicación reductiva del sistema de Eckhart —precedente de Kant—, aunque Valle dice deducir su estética de Molinos y Pico de la Mirándola. No entramos en las implicaciones molinistas de la memoria y el olvido, ni en el desasimiento de la codicia geométrica y mnémica o de la propiedad aprehensora de lo real. Valle sigue la línea mística del desasimiento para conseguir la intuición de esencia, donde coinciden la chispa del instante y el punto de lo eterno.

La conciencia transparenta todo. En ella se mueven quietamente los seres, como en el agua cristalina de los mares. Ese punto máximo de creación distingue «en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante». Es el signo hermético.

El repliegue que origina el círculo es paralelo en estética del repliegue autonómico de las formas, del símbolo. Amor y «voluntad eterna del mundo» coinciden. El signo poético se caracteriza por ser un volumen de resonancias vitales. Consta de alusión y alegoría. La estética es un trasunto vital del conocimiento. La vida trasciende para Valle más allá de los sentidos: es «instante infinitamente pequeño que vuela infinitamente, y crea el círculo eterno, que los sentidos no conocen jamás». Bajo este aspecto, estética y mística son cualidades perceptivas de la misma esencia: color y fragancia de la rosa.

Vemos cómo se concentra el espectro de las formas en un solo punto. La mónada encierra en sí todo el proceso de la creación. Valle resume precedentes filosóficos de Eckhart, Paracelso, Numencio de Apamea y una simbiosis ocultista y platónica referida al ritmo circular como resonancia común de los seres dispersos en el halo de sombra sensitiva.

Para explicar desde este enfoque esférico la conexión del mundo y de lo divino, recurre una vez más, nos parece, a la tríada neopitagórica y a las correspondencias de Paracelso. En Numenio, como en Plotino, las formas —los *logoi espermaticoi*— determinan el ser de las cosas. A su vez, Paracelso anticipa la mónada de Leibniz en la estructura del pensamiento organológico. El *limus* del hombre sintetiza materia y espíritu, cuerpo terrestre y astral. Creemos que en este mismo orden se consolida el símbolo trino del mundo o triple llama de Valle-Inclán:

Barro	:	Forma	:	Conciencia	:
_____	:	_____	:	_____	:
Mundo		Verbo (del sol)		Dios	

Compárese lo dicho con las siguientes palabras: «El limo se hace sagrado en la clara entraña del día al encarnar las celestes normas, y en el barro del hombre se redime la tierra de su oscuro pecado». La luz seminal de los neopitagóricos y neoplatónicos rescata a la materia de las sombras irracionales.

Quisimos anotar en estos comentarios las raíces de la estética de Valle. Recibidas directa o indirectamente del ocultismo y de la pansofía, remontan a los orígenes del pensar filosófico y teológico. Sus implicaciones demuestran la profunda preocupación del modernismo por darnos en la forma una visión del mundo. Nada menos que una reorganización del mundo. Queda visible asimismo la inquietud religiosa de este movimiento, que no puede explicarse sin el latido espiritual de la carne y del cosmos. Detrás del léxico, del ritmo, de la imagen, hay una operación traductora del sensible en ecos de ideas subyacentes.

Resaltamos el amanecer de un valor emotivo con implicaciones de responsabilidad, lo que conjunta a ética y estética en una praxis de gnosis poética. En esta dirección fueron también J. Ramón Jiménez y A. Machado. Ante la dicotomía de la libertad creadora y del compromiso responsable, Valle-Inclán intuye en el mismo acto numérico la razón ética y estética. Sin embargo, existe un orden de precedencia en la aurora del conocimiento. Leemos en la última sección del libro, «La Piedra del Sabio», que la belleza «es anterior a toda razón ética».

Antonio Domínguez Rey